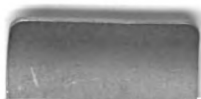
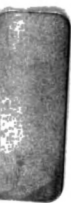




*Geschichte des Barockstiles und
des Rococo in Deutschland*

Cornelius Gurlitt

W. G. Fischer



3-May

Gurlitt

3-11/5
G

let - 18. record only - do not use

GESCHICHTE
DER
NEUEREN BAUKUNST

VON
JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE
UND
CORNELIUS GURLITT

FÜNFTER BAND.
GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS

II. ABTHEILUNG. ZWEITER THEIL.
DEUTSCHLAND

VON CORNELIUS GURLITT.



STUTT GART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1889

GESCHICHTE
DES
BAROCKSTILES
UND DES
ROCOCO
IN DEUTSCHLAND

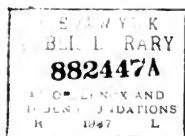
VON
CORNELIUS GURLITT

MIT 164 ILLUSTRATIONEN
UND ZAHLREICHEN ZIERLEISTEN,
VIGNETTEN UND INITIALEN.



STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)

1889



Alle Rechte vorbehalten.

RECEIVED
NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.



INHALTS-VERZEICHNISS.

Erstes Kapitel. Der Jesuitenstil	1
Zweites Kapitel. Der protestantische Barockstil	32
Drittes Kapitel. Der Hugenottenstil	92
Viertes Kapitel. Das Italienisch-Süddeutsche Barock	120
Fünftes Kapitel. Der katholische Barockstil	191
Sechstes Kapitel. Franken und die Rheinlande	321
Siebentes Kapitel. Preußen und Sachsen	372
Achtes Kapitel. Die französischen Meister	450

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

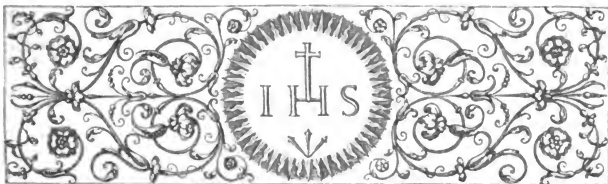
- Fig. 1. Dom zu Salzburg. Grundriß.
 » 2. Dom zu Salzburg. Innere Ansicht.
 » 3. Maufoleum zu Graz. Ansicht.
 » 4. Maufoleum zu Graz. Grundriß.
 » 5. Waldsteinpalast in Prag. Gartenhalle.
 » 6. Jesuitenkirche zu Innsbruck. Grundriß.
 » 7. Jesuitenkirche zu Köln.
 » 8. Salvatorkirche zu Prag.
 » 9. Ignazkirche zu Klattau. Grundriß.
 » 10. Universitätskirche zu Wien.
 » 11. Peterskirche zu Krakau. Innenansicht.
 » 12. Zeughaus zu Augsburg.
 » 13. Alte Realschule zu Nürnberg.
 » 14. Schloß Friedenstein zu Gotha. Grundriß.
 » 15. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Grundriß.

- Fig. 16. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Querschnitt.
 » 17. Protestantische Kirche zu Worms.
 » 18. Steueramt zu Erfurt.
 » 19. Schloßkapelle zu Eisenberg.
 » 20. Schloßkapelle zu Koburg.
 » 21. Schloß Salzdahlum. Grundriß nach L. Sturm.
 » 22-25. Grundrisse für protestantische Kirchen nach L. Sturm.
 » 26. Lusthaus im Großen Garten zu Dresden.
 » 27. Lusthaus im Großen Garten zu Dresden. Saalanficht.
 » 28. Börse zu Leipzig.
 » 29. Frauenkirche zu Dresden. Grundriß.
 » 30. Frauenkirche zu Dresden. Altaranlage.
 » 31. Frauenkirche zu Dresden. Längsschnitt.
 » 32. Friedenskirche zu Schweidnitz.
 » 33. Lutherische Kirche zu Amsterdam.
 » 34. Schloßkapelle zu Zerbit. Innenansicht.
 » 35. Fürstenhaus zu Berlin. (Kunstratie.)
 » 36. Schloß zu Biebrich. Rheinseite.
 » 37. Heiligen-Geistkirche zu Bern.
 » 38. Aus der Studienkirche zu Passau.
 » 39. Theatinerkirche zu München. Grundriß.
 » 40. Theatinerkirche zu München. Fassade.
 » 41. Theatinerkirche zu München. Aus dem Innern.
 » 42. Schloß Schleißheim. Grundriß.
 » 43. Palais Czernin zu Prag.
 » 44. Dom zu Passau. Aus dem Langhaufe.
 » 45. Dreifaltigkeitskirche zu München.
 » 46. Schloß Ludwigsburg. Grundriß des Erdgeschosses.
 » 47. Stift Haug zu Würzburg.
 » 48. Schloß zu Ansbach. Hof.
 » 49. Universität zu Breslau.
 » 50. Schloß Willanow. Grundriß.
 » 51. Martinskirche zu Bamberg.
 » 52. Jesuitenkirche zu Mannheim. Grundriß.
 » 53. Jesuitenkirche zu Mannheim.
 » — Vom Palais Thun zu Prag.
 » 54. Dom zu Kempten. Grundriß.
 » 55. Dom zu Kempten. Blick in den Kuppelraum.
 » 56. Dreifaltigkeitskapelle bei Waldsassen. Grundriß.
 » 57. St. Margareth in Brevnov. Grundriß.
 » 58. Klosterkirche zu Banz. Grundriß.
 » 59. St. Nikolauskirche zu Prag. (Kleinseite.) Grundriß.
 » 60. Klosterkirche zu Gräz. Grundriß.
 » 61. St. Karl Boromeus zu Wien. Grundriß.
 » 62. St. Karl Boromeus zu Wien.
 » 63. Kollegienkirche zu Salzburg. Grundriß.
 » 64. Palais Prinz Eugen zu Wien. Treppe.
 » 65. Palais Trautson zu Wien.
 » 66. Palais Clam Gallas zu Prag. Thor.
 » 67. Schloß Belvedere zu Wien. Hauptgeschoß.

- Fig. 68. Schloß Belvedere zu Wien. Untergechoß.
 » 69. Schloß Belvedere zu Wien. Thoranlage.
 » 70. Palais Kinsky zu Wien. Mittelrisalit.
 » 71. Schloß Mirabell zu Salzburg. Treppe.
 » 72. Palais Schwarzenberg zu Wien. Gartenansicht.
 » 73. Kloster Melk. Skizze des Lageplanes.
 » 74. Kloster Melk. Grundriß der Kirche.
 » 75. Kloster Melk. Aus dem Langhaufe der Kirche.
 » 76. Profile von Bauten Prandauers und seiner Künftgenossen.
 » 77. Stift St. Florian. Haupttreppe.
 » 78. Klosterkirche zu Herzogenburg. Innenansicht.
 » 79. Hofbibliothek zu Wien. Innenansicht.
 » 80. St. Jakobskirche zu Innsbruck. Grundriß.
 » 81. Katholisches Kasino zu Innsbruck.
 » 82. Johanneskirche zu Innsbruck. Grundriß.
 » 83. St. Nikolauskirche (Altstadt) zu Prag. Grundriß.
 » 84. St. Magdalenenkirche zu Karlsbad.
 » 85. St. Nikolauskirche (Kleinseite) zu Prag.
 » 86. Palais Kinsky am großen Ring zu Prag.
 » 87. Schloß Schleißheim. Halle im Erdgechoß.
 » 88. Preyting'sches Palais zu München.
 » 89. Hôtel zu den drei Mohren zu Augsburg.
 » 90. Kloster Maria-Einsiedeln. Grundriß.
 » 91. Kloster Maria-Einsiedeln. Längsschnitt durch die Kirche.
 » 92. Klosterkirche zu Ottobeuren. Innenansicht.
 » 93. Kloster Wiblingen bei Ulm. Lageplan.
 » 94. Kloster zu Weingarten. Grundriß.
 » 95. Klosterkirche zu Wiblingen. Grundriß.
 » 96. Klosterkirche zu Wiblingen. Querschnitt.
 » 97. Klosterkirche zu Zwiefalten. Grundriß. a. des Obergechoßes, b. des Erdgechoßes.
 » 98. Konviktskirche zu Ehingen. Grundriß.
 » 99. Residenz zu Kempten. Gerichtssaal.
 » 100. Aus der Stiftskirche zu Maria-Einsiedeln.
 » 101. Afani-Haus und Johanneskirche zu München.
 » 102. Stiftskirche zu Ettal. System der Hauptkuppel mit Blick in den Altarraum.
 » 103. Aus Kloster Oberzell.
 » 104. Boettinger'sches Haus zu Bamberg.
 » 105. Dom zu Fulda. Grundriß.
 » 106. Schönbrunnkapelle zu Würzburg.
 » 107. Residenz zu Würzburg. Grundriß des Erdgechoßes.
 » 108. Residenz zu Würzburg. Mittelbau.
 » 109. Residenz zu Würzburg. aus dem Festsaale.
 » 110. Kirche zu Vierzehnheiligen. Grundriß.
 » 111. Kloster Oberzell.
 » 112. Schloß Bruchsal. Grundriß des Hauptgechoßes.
 » 113. Schloß Bruchsal. Festsaal.
 » 114. Dikasterialbau zu Ehrenbreitstein.
 » 115. Haus zum Falken zu Würzburg.
 » 116. Rathhaus zu Bamberg.
 » 117. Schloß Brühl. Treppe.

- Fig. 118. Schloß zu Münter i. W.
 „ 119. Erbdrotenhof zu Münter i. W.
 „ 120. Erbdrotenhof zu Münter i. W. Grundriß des Erdgechoffes.
 „ 121. Dalberg'scher Hof zu Mainz.
 „ 122. Vom Taschenbergpalais zu Dresden.
 „ 123. Königliches Schloß zu Berlin. Zweiter Hof.
 „ 124. Königliches Schloß zu Berlin Haupttreppe.
 „ 125. Zwinger zu Dresden. Südpavillon.
 „ 126. Zwinger zu Dresden. Westpavillon.
 „ 127. Zwinger zu Dresden. Westpavillon, geometrische Ansicht.
 „ 128. Japanisches Palais zu Dresden. Grundriß des Erdgechoffes.
 „ 129. Aeckerlein'sches Haus zu Leipzig.
 „ 130. Haus Katharinenstraße Nr. 3 zu Leipzig.
 „ 131. Kirche zu Großenhain. Schnitt.
 „ 132. Kirche zu Großenhain. Grundriß.
 „ 133. Kreuzkirche zu Dresden. Grundriß.
 „ 134. Schloßkapelle zu Charlottenburg.
 „ 135. Stadtschloß zu Potsdam. Thor.
 „ 136. Japanisches Palais zu Dresden. Mittelbau.
 „ 137. Sächsisches Palais zu Warschau. Ehemaliger Gartenfaal. Grundriß.
 „ 138. Sächsisches Palais zu Warschau. Ehemaliger Gartenfaal. Längsschnitt.
 „ 139. Blockhaus zu Dresden. Urprünglicher Plan.
 „ 140. Schloß Friedrichskron bei Potsdam. Mittelbau.
 „ 141. Palais Brühl zu Dresden. Bibliothekfaal.
 „ 142. Landhaus zu Dresden. Gartenfacade.
 „ 143. Palais Schönburg zu Dresden. Grundriß des Erdgechoffes.
 „ 144. Michaeliskirche zu Hamburg. Grundriß des Erd- und Obergechoffes.
 „ 145. Michaeliskirche zu Hamburg. Innenansicht.
 „ 146. Dreifaltigkeitskirche zu St. Georg-Hamburg. Grundriß.
 „ 147. Hauptkirche zu Altona. Grundriß.
 „ 148. Schloß Wilhelmsthal bei Kassel. Innenansicht.
 „ 149. Kathedrale zu Namur. Grundriß.
 „ 150. Hopetounhoute. Grundriß.
 „ 151. Schloß Richmond bei Braunschweig.
 „ 152. Aus dem Schloß Amalienburg bei München.
 „ 153. Palais Piosasque de Non zu München.
 „ 154. Fürstbischöfliches Palais zu Passau. Treppenhaus.
 „ 155. Schloß zu Ansbach. Festfaal.
 „ 156. Residenzschloß zu Stuttgart. Grundriß.
 „ 157. Residenzschloß zu Stuttgart. Gartenansicht.
 „ 158. Schloß Monrepos. Grundriß.
 „ 159. Schloß Solitude bei Stuttgart. Grundriß.
 „ 160. Schloß Benrath. Gartenansicht.
 „ 161. Hôtel Mallet zu Genf. Prospektivischer Schnitt.
 „ 162. Schloß Sanssouci bei Potsdam. Bibliothekzimmer.
 „ 163. Schloß Pommersfelden. Grundriß des Mittelbaues.





DEUTSCHLAND.



I. KAPITEL.

DER JESUITENSTIL.

In ganz Mittel- und Norddeutschland wüthete der große Krieg, nur die innerösterreichischen Lande blieben vom Feinde unberührt. Diese hatten zum großen Theil die Zeit der Religionskämpfe bereits hinter sich. Die Bestrebungen der habsburgischen Herrscher, den ihre Sonderrechte beharrlich vertretenden protestantischen Ständen gegenüber die Fürstengewalt und Glaubenseinheit herzustellen, fanden schon während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Jesuiten die eifrigste Stütze. Am stärksten waren diese von jeher in Bayern gewesen. Dorthier entnahm man zunächst in Tyrol die Leiter der Rückbekehrung der kurz vorher noch so zahlreichen und glaubenseifrigen Protestanten. Schwerer wurde es den Jesuiten in Steyermark gemacht, ihrer Lehre den Sieg zu verschaffen. Auch hier war es der Landesfürst, Erzherzog Karl II., wie dort sein Vater, Erzherzog Ferdinand, der aus eigenem Antriebe den Jesuiten feste Sitze und mithin den Angelpunkt für ihr Wirken verschaffte. Schon mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts begannen die Fürsten das Uebergewicht über die Stände zu erlangen, welche vergeblich gegen die Ausweisung der Prädikanten und den an die Bürger in den landesfürstlichen Städten erlassenen Befehl zur Rückkehr zur katholischen Lehre Beschwerde erhoben. Die Fürstengewalt ruhte auf zu festen Grundlagen, als daß eine Erhebung der Stände zu fürchten gewesen wäre. Es vollzog sich zwar zunächst im Lande keine

innere Wandlung der Herzen, wie etwa in Belgien, sondern eine vorzugsweise politische Umwälzung. Denn die Landeshoheit war es, welche in erster Linie siegte, durch sie erst errang der ihr dienende Jesuitismus seine Macht. Aber schnell gelang es diesem, unter der Führung der Landesfürsten Fortschritte zu machen. Die Zahl der Schulen und marianischen Bruderschaften wuchs, die Kapuziner, als Hüter des katholischen Glaubens, begannen wieder in das Geistesleben des Volkes einzugreifen, es vollzog sich mit dem völligen Wandel des staatlichen Lebens der wiederbekehrten Lande die Umgestaltung der Geister. Die regsten Köpfe wanderten aus, das Bürgerthum verlor seine selbständige Kraft, der Adel wurde völlig höfisch, die Mehrheit der Staatsbürger bequeme sich in stumpfer Ergebenheit den Glaubensformen an, der Verkehr mit dem protestantischen Auslande wurde unterbunden, ein Stilleben breitet sich über die von den guten und bösen Wirkungen des Vorbeiströmens der Ereignisse unberührte Lande. Die geistige und mithin auch die künstlerische Thatkraft des Volkes verfiel gleichzeitig mit dem Ende eines zwar verbitternden, doch auch anregenden kirchlich-staatlichen Kampfes. Namentlich allem nationalen Schaffen entchwand die innere treibende Kraft. In der Stille des Hauses allein, in den traulichen Stunden gemüthreichen Familienlebens, in den Sagen und Weisen der Berge lebte das Deuththum sein selber unbewußt weiter.

Anders lagen die Verhältnisse in Böhmen, bis die Schlacht am weißen Berge auch über dieses Land die unheimliche Ruhe breitete, welche im Süden schon mit dem Jahre 1602 eine allgemeine geworden war. Dort hatte der Adel, auf Macht und Vorrechte pochend, in noch höherem Grade der Landeshoheit seine Kraft gezeigt. Um so schwerer war das über ihn hereinbrechende Zorngericht. Durch unerhörte Gütereinziehungen entstand ein neues Geschlecht meist fremdbürtiger Landstände, schonungslos wurde in den Städten die Rückkatholisirung durchgesetzt. Auch hier galt es, durch Auswanderung dem verhaßten Glauben auszuweichen oder sich ihm anzubequemen. Lange Reihen von Exulanten, die Besten, Fleißigsten und Unterrichtetsten des Landes wanderten nach Sachsen und Brandenburg aus, indem sie deutsche Volkskraft und regen Gewerbefleiß mit sich aus den böhmischen Städten forttrugen. Die Einbuße an leiblicher und geistiger Arbeitskraft, wie an staatswirthschaftlichen Gütern war eine unermeßliche, sie erleichterte es aber auch den nun auch hier allmächtig werdenden Jesuiten, auch Böhmen von den Bewegungen des deutschen Volksgemüthes völlig abzuschließen und in sich selbst verstocken zu lassen. Ein kunstloses Volk, die Tschechen, wurden Herren des Landes. Böhmen hörte auf, im Getriebe der Kulturentwicklung Europa's mitzu-

zählen. Auch dort, wo die von den Regierungen errichtete Scheidegrenze zu den deutschen Volksgenossen nicht so vollständig abschließend gezogen werden konnte, wie dies in den österreichischen Landen der Fall war, zeigte sich der Jesuitismus als führende und vom nationalen Leben fondernde Kraft im Staatsleben. So in Bayern, wo er unter Maximilian I. zum höchsten Einfluß, zu einer Macht gelangte, welche selbst die Eiferfucht des Kaisers hervorrief. Auch hier drückte derselbe schwer auf die Entwicklung des städtischen Gemeinwesens und eines höheren Bürgerstandes, indem er in der Stärkung der Fürstengewalt die sicherste Bürgschaft für sein eigenes Wohlbefinden, in der Schaffung eines starken selbstherrlichen Willens die Mittel fand, durch diesen seine Anschauungen der Gesamtheit aufzuzwingen.

Das Eigenartige der jesuitischen Reform in Süddeutschland ist demnach, daß sie mit Hilfe der Fürsten und der unteren Massen gegen den Mittelstand durchgeführt wurde, daß dieser mit dem von ihm vorzugsweise gepflegten Protestantismus vernichtet oder doch schwer geschädigt wurde. Indem man die Bürgerschaft der Städte niederhielt, beseitigte man aber auch die Möglichkeit, daß sich eine volksthümliche Kunst entwickle, deren Träger sie stets gewesen ist und sein wird. Der große Unterschied zwischen der italienischen und der deutschen Reform liegt darin, daß jene, aus der Mitte des Volkes geboren, in Widertreit gegen die Verlotterung des renaissanceförmlich weltlichen Klerus eine Fortbildung, ja eine Vertiefung der die Geister bewegenden kirchlichen Strömung des 15. Jahrhunderts darstellt, daß sich ihr in Italien die Besten angeschlossen, um in neuer Verfenkung in die Glaubenswahrheiten sich selbst innerlich zu stärken und zu erheben, während die Rechtgläubigkeit in Deutschland von Außen hereingetragen wurde, gegen tüchtige glaubensstarke Volkskreise ankämpfte, einem freien, auf Gewissensprüfung begründeten Gedanken mit Gewalt und der Dumpfheit einer auf geistigem Verzicht beruhenden Glaubensdisciplin entgegentrat. Während in Italien die besten Künstler sich in die Dienste der Jesuiten stellten, während Vignola, Ammannati, Porta u. A. in einem unmittelbaren Herzensverhältnisse zu ihnen standen, während in Belgien die Sehnsucht nach Ruhe vom Glaubensstreit ihnen eine eifrige, großwollende Künstler-schaar zuführte, findet sich in Süddeutschland kaum ein Name von jenen Baumeistern erhalten, welche ihre Kirchen errichteten.

Die nationale Kunstthätigkeit schwieg in Oesterreich fast völlig, obgleich die Grundbedingungen für eine solche nicht so ungünstig waren. Der Krieg war den Landen jenseits der Donau zumeist fern geblieben, sie erfreuten sich trotz der furchtbaren Steuerlast einer dem übrigen Deutschland überlegenen Wohlhabenheit. Die habsburgischen Fürsten

waren kunstsinnig und geneigt, tüchtige Männer an sich heranzuziehen; die Renaissance hatte in Innsbruck, Graz, Prag Werke geschaffen, die den besten in Deutschland ebenbürtig waren. Und doch hat weder Baukunst noch Malerei, weder Plastik noch Gewerbe jener Lande in der Folgezeit irgend einen deutschen Vertreter aufzuweisen, der sich Ansehen und Bedeutung zu verschaffen gewußt hätte.

Hieran ist der Jesuitismus an sich nicht schuld. Wir sehen, in wie hohem Grade derselbe künstlerisch befruchtend und zwar in wie ernster Weise stilistisch vertiefend er in seinen wichtigsten Provinzen einzuwirken verstanden hatte. Es war der deutsche Jesuitismus auch kein wesentlich anderer als der italienische, französische und belgische. Der ungeheure Unterschied lag nur darin, daß er in deutschen Landen ein fremdes Wesen war, einestheils als eine feinen ganzen Gedankeninhalt nach romanische Organisation, andernteils weil die Deutschen in ihren gebildeten Kreisen, in ihrer ganzen geistigen Entwicklung im Protestantismus, also feindlich gegen die Lehre Loyola's standen. Während also die lebendigen Kräfte der Lande brach gelegt, vertrieben, bedrängt oder vernichtet waren, während die Ideale der Besten im Volke durch Gewalt unterdrückt wurden, demnach ein frisches Schaffen aus der Fülle einer volkstümlichen Bewegung heraus durch äußere Einwirkungen verhindert wurde, suchten die von auswärts eingewanderten oder auswärts erzogenen Väter Jesu ihr im Collegio Romano und im Gesù ausgebildetes Kunstempfinden dem Volke einzufößen. Sie fanden ihrerseits in demselben gar nicht die Kräfte, ihren Gedanken zu verwirklichen, ihnen mußte die deutsche Renaissance, weil heiter als weltlich, weil volkstümlich als ketzerisch, weil unbefangen als kindisch erscheinen.

Darum begegnen uns, wo die Väter nicht selbst bauten, wo nicht einer von den Ihren aus dem Studium des Vitruv und des Vignola heraus sich zu künstlerischen Thaten emporfchwang, fast ausschließlich italienische Architektenamen, auch an jenen Orten, in welchen kurz vor dem Auftreten der Gegenreform das deutsche Bürgerthum glänzende Meister geboren hatte.

So in Salzburg, seit der Brand der Domkirche (1598) den Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1587—1612) zwang, ein neues Bauwerk an Stelle des beschädigten zu stellen. Er berief, wie wir sehen, *Scamozzi* und sein Nachfolger Markus Sittikus, Graf von Hohenems (1612—1619) den *Santino Solari*. Dieser erwies sich in seiner gesamten Thätigkeit als ein ächter Schüler Scamozzi's. Vielleicht als der ächteste. Denn während in Venedig die fortchreitende Barockentwicklung und die Begabung Longhena's zu neuen Gestaltungen führte, wahrte sich der in fremde Umgebung gesetzte Künstler völlig die Eigenart seiner Schule.

Sein Geist, mächtig angeregt durch die große ihm zu Theil werdende Bauaufgabe, geschult in der klaren Formensprache seines Meisters, war nicht reich genug, um diese weiter zu fördern, sondern begnügte sich damit, sie zum vollendeten Ausdruck zu bringen. Scamozzi selbst mag Manches für Salzburg entworfen haben, was jetzt seinem Schüler zugeschrieben wird, beide gemeinsam gaben der Stadt einen Nachklang italienischer Spätrenaissance, welche sie von ihren deutschen Nachbarn scharf unterscheidet. Kein Fürstensitz jenseits der Alpen hat in seiner Baukunst einen so ausgesprochen südlichen Charakter als die schöne Bergstadt an der Salza.

Schon die vom Erzbischof Wolf Dietrich 1592 begonnene Residenz steht in ihrem ganzen Grundgedanken im Gegensatz zu gleichzeitigen deutschen Fürstenschlössern. Burckhardt hat als das Merkmal des Palazzo bezeichnet, daß an ihm jede oder wenigstens die Hauptfront nur einen Gedanken, diesen aber mit vollster Kraft ausspreche und daß dessen Grundplan in einer regelmäßig geometrischen Form beschloffen sei. Während die deutsche Kunst selbst an einem Bau wie das Heidelberger Schloß sich keineswegs scheute, verschiedenartige Theile aneinander zu reihen und in „verzetzelter“ Anlage den Zweck, das geschichtliche Werden der Bautheile und den Wandel des Kunstempfindens zu zeigen, war die italienische Renaissance im Profanbau vom Tage ihres Erscheinens darauf bedacht, die Einheit der Form festzuhalten und über alle anderen Bedenken zu stellen. Diese willensstärkere Art, welche der dem deutschen Wesen eigenen Rücksichtnahme auf das Einzelwesen widerstreitet, zeigt sich in der Residenz dadurch mächtig, daß der alten Stadtanlage in der Achse der Kirche ein völlig symmetrischer, rechtwinkliger Platz abgewonnen wurde, obgleich an der Südfront desselben nur für einen koulissenartigen Bau Raum blieb. Die drei den Platz umschließenden Schloßflügel, die gegen die Kirche in stattlichen Arkaden, den Dombögen, enden, zeigen völlig italienische Massengliederung. Das Verhältniß der schlichten, spärlich vertheilten Fenster zu den gewaltigen Höhenabmessungen der drei Stockwerke, die von Büstennischen bekrönten Balkonthüren in den Achsen, die Wappen im Gurtgesims gehören ganz der südlichen, wohl von Florenz aus beeinflussten Weise an.

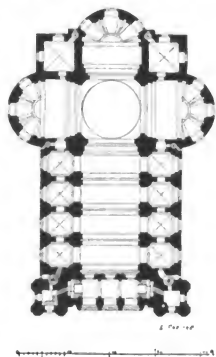


Fig. 1. Dom zu Salzburg.
Grundriss

An den übrigen Façadentheilen des Schlosses machen sich meist spätere Umbauten geltend und auch im Innern ist nur eine zierlich stukkirte Wendeltreppe und der gleichfalls mit einer reichen Stukkdecke überwölbte „Franziskanergang“ samt dem Flur vor diesem in den Formen gleichzeitiger oberitalienischer Kunst gehalten.

Gleiche Hände wie an der Ausschmückung der Residenz waren unverkennbar auch am Dom (1614—1634) beschäftigt. Des Grundrisses (Fig. 1) geschah bereits Erwähnung als eines solchen, der auf romanischer Grundlage entstand. Es vollzieht sich hier ein für die Folgezeit, namentlich in Süddeutschland wie in Belgien, jedoch nur in den katholischen Landtrecken vielfach sich wiederholender Vorgang, daß nämlich mittelalterliche Bauwerke durch mehr oder weniger tief gehende Umgestaltung dem neueren Kunstempfinden angepaßt wurden, eine Eigenthümlichkeit, welche aus dem scharfen Bruch zwischen der alten deutschen Kunst und der vom Süden abhängigen neuen Auffassung und der hieraus entstehenden, namentlich in den italienischen Meistern vorherrschenden Mißachtung des Alten sich erklärt. Ein Modell im Museum Carolino-Augusteum bezeugt, daß der Plan der Kirche vor dem Brande von 1598 ungefähr der gleiche war wie heute. Er zeigt eine quadratische Vierung, drei durch breite Flügel mit derselben verbundene Halbkreis-Apsiden und ein Langhaus von doppelter Breite seiner Länge, welches jetzt den quadratischen Feldern der halb so breiten Seitenschiffe entsprechend in vier Systeme getheilt ist. Die wenig organisch dem Bau eingefügten Thürme und die Eintrittshalle zwischen diesen bestanden auch schon vor dem Umbau durch Solari.

Der Aufriß des Kircheninnern (Fig. 2) entwickelt sich in derber Kraft. Schwere, im Langhaus paarweise angebrachte kompositen Pilaster gliedern die Wandflächen. Zwischen diesen öffnen sich die niederen Seitenschiffe und, den über deren Arkaden mächtig sich entwickelnden und in Balkons vorbauenden Emporen entsprechend, auch im Chorbau, die Fenster in zwei Geschossen über einander. Das Tonnengewölbe ist durch glatte Gurte und zwischen diesen in theils bemalte, theils stukkirte Kassetten und Kartuschen abgetheilt. Die Zwickel der Vierung sind durch reiches Rahmenwerk zu Bildflächen gestaltet; darüber wurde die achteckige, leider eines entschiedenen Kranzgesimses entbehrende Kuppel aufgebaut. In all diesen Theilen, namentlich in der Handhabung des Ornamentalen, offenbart sich ein nicht stets gleich feines, doch völlig sicheres Formgefühl. Die Stukkverzierungen an den Gewölben der Seitenschiffe über den Emporen sind zwar von höchstem Reichthum, in der Ausgestaltung etwas manierirt, doch flott und sicher. Sie entsprechen ganz den oberitalienischen Arbeiten etwa aus S. Agostino



Fig. 2. Dom zu Salzburg. Innere Ansicht.

zu Piacenza. Aber trotz ihrer Wucht sind diese Ornamente hier so wenig wie an der großartig ernsten und klaren Hauptwölbung von aufdringlicher Wirkung. Gerade die Fülle des Details, die Zweitheilung

der Interkolumnien u. A. lassen die Hauptmotive in einer Größe und Kraft erscheinen, welche auch den besten gleichzeitigen italienischen Bauten z. B. S. Andrea della Valle eigen ist. Dazu kommt ein feines Abwägen der Beleuchtung. Da die Seitenfenster im Langhaus nur von nebenfächlicher Bedeutung, diejenigen im Chor — zwei Reihen zwischen den Pilastern, die dritte in den Gewölkzwickeln — vielfach getheilt und fomit in ihrer Wirkung beeinträchtigt sind, scheint alles Licht von der Kuppel herabzufluthen. Ein durchaus künstlerischer, feierlich würdiger Zug ist daher dem Bau eigen, der in seiner Gesamtheit eine der hervorragenden Raumschöpfungen auf deutschem Boden darstellt.

Die im Innern herrschende Würde gestaltet sich außen, bei den nur durch ihre Massen wirkenden Seitenfronten zu einem schier alt-römischen Trotz und Ernst. Minder glücklich ist die Fassade. Die Thürme sind in der üblichen Folge in drei Pilasterordnungen getheilt, wovon zwei über den breiten Verbindungsbau sich erstrecken. Die beiden Geschoße in der unteren derselben, die schlichten Fenster über den Arkaden der Vorhalle, welche dem Querschnitte des Schiffes entsprechen, wirken unter der Last des schweren, reicher sich entfaltenden Obergeschoßes zu wenig kräftig. Auch der über der Achse sich aufbauende Giebel und die beiden wohl späteren Thurmhelme erfüllen künstlerisch nicht ihre Aufgabe: das Ganze erscheint bekloppt und trotz mächtiger Verhältnisse nicht bedeutend.

Tüchtige Schule verrathen alle jene Bauten, welche zur Regierungszeit Wolf Dietrich's und Marcus Sitticus entstanden. Der Neubau (1588 begonnen) ist wie die Residenz in der Form einfach, in den Maßen und der Massenvertheilung, wie auch in den hübschen Rutilika-Thoren ganz italienisch. Dasjenige gegen die Kaigasse sei als besonders gelungen hervorgehoben. Schöner und namentlich von malerischer Wirkung ist das ächt Scamozzi'sche Quaderthor in der Linzer-gasse 14 (1617). Das Bezirksgericht mit seinen beiden von Arkaden umgebenen Höfen, seinem stattlichen Vorhaus ist trotz der Wendeltreppe und der schweren Gliederungen der toskanischen Säulen eine ganz südliche Anlage. Das Linzerthor (1614) und das Klaufenthor (1612) zeigen eine glückliche künstlerische Hand auch bei einfachen Anlagen und im Festungsbau.

Bedeutender, wenn auch immerhin noch bescheiden genug ist das Schloßchen Hellbrunn (1613), dessen berühmte Gartenwerke wohl nur zum kleinsten Theile der ersten Bauzeit angehören. Der Bau selbst ist bei ganz schlichter Architektur malerisch angeordnet und ausgezeichnet durch einen reichen Prunksaal, der aber durch seine Fresken noch durchaus zu einem Renaissancewerk getempelt wird, ähnlich den

Villen am Südabhang der Alpen. Einzelne Theile am Aeußeren, wie das Quaderthor gegen die Grotte zu, zeigen schon eine gewisse Neigung zu absonderlicher Formengebung.

Unmittelbar an die Salzburger Kunstthätigkeit schließt jene des Erzherzogs Ferdinand II. (1590—1637) in Graz an. Der Meister, welchem dort die künstlerische Leitung oblag, war der wohl aus der Schule



Fig. 3. Mausoleum zu Graz. Ansicht.

Tintoretto's hervorgegangene Maler *Giovanni Pietro de Pomis* (geb. zu Lodi, † zu Graz 1633),¹⁾ welcher seit 1595 von Tyrol nach Steiermark übersiedelte. Sein Hauptwerk ist das Mausoleum Ferdinands II. zu Graz (1614 bis nach 1622) (Fig. 3 u. 4), ein sehr merkwürdiger, in den Formen schwerer, aber höchst wirkungsvoller Bau von ganz ungewöhn-

¹⁾ I. Waßler, Steyrisches Künstlerlexikon, Graz, 1883. Der selbe Mitth. der Central-komm., Wien 1884.

lich barocker Gestalt. Denn während die große jonische Ordnung und die darüber befindliche Attika bei zahlreichen Verkröpfungen ausgefüllt wurde durch ein System von Nischen, Bildflächen, Thoren u. f. w., ist die Verdachung durch zwei ineinander geschachtelte Giebel geschmückt, weit früher, als dies in Rom oder Paris beliebt wurde. Neben der Kuppel über der Vierung der im Grundriß als einfaches lateinisches Kreuz gebildeten Kirche erhebt sich noch ein Rundthurm über der hinter dem Chor sich aufbauenden Wendeltreppe, während für eine an das Querschiff anstoßende ovale Seitenkapelle abermals ein Kuppeldach mit hoher Laterne errichtet wurde. Mangel an Raum zwang den Architekten zu dieser einseitigen Anlage. So mischt sich ein lebhaft bewegter Sinn mit dem derben Schwung barocker Gliederung zu einem eigenartigen und aus der Menge der Kunstschöpfungen vereinzelt heraustretenden Ganzen.

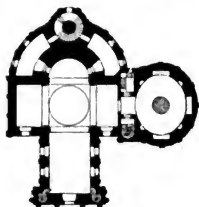


Fig. 4. Maufoleum zu Graz.
Grundriss.

Sonst giebt es in Graz neben diesem Bau eine Anzahl Werke, welche auf einen Zusammenhang der dortigen Baumeister mit Salzburg hinweisen. So ist das stattliche Thor des Palais Saurau (1630) im Detail wie im Aufbau den dortigen Schöpfungen nahe verwandt, wenn gleich die auffallend niederen Schichten der Quaderung formale Unsicherheit des Architekten bekunden. Eine Fortbildung der Kunst Pomis' nach der Seite der Formenrichtigkeit stellt das reizvolle Thor am

Zeughaufe (1644) und manche andere tüchtige Werke in der Stadt dar. Die heimische Renaissance, welche sich am Ständehaus, am Hofe des Schlosses Eggenberg, an dem vom gleichen Besitzer ausgebauten, sehenswerthen Schloß zu Krumau in Böhmen und sonst bekundet, hat auf die Gestaltung dieser Werke entschiedenen Einfluß gewonnen. So entstand eine ganz eigenartige Kunstrichtung, die bei der Einzelbildung sich unsicher in der Handhabung der Hauptformen zeigte und zu ganz selbständigen Gestaltungen führte. Ein Beispiel derselben ist das Haus Hauptplatz 14 mit seinen schüchternen Verdachungen, nur ganz leicht vor die Wandflucht vortretenden, scheinbar eingemauerten Säulen, feinen ganz ohne Kenntniß der Antike gebildeten Pfeilern. Ähnlich ist das Haus Herrengasse 7. Derber entfaltet die Kunst im Hof des Joanneums, dessen Portal zwar an der Form, in dessen schweren Galerien sich aber die oberirdischen Formen mit dem architektonischen Ungeschick heimi-

scher Meister kreuzen. Die benachbarte Façade der Finanzlandes-
kasse, die Häuser Schmidtgasse 16 und 18 sind ähnliche Arbeiten
eines ohne Kenntniß der Verhältnißlehre und der Profilkunde harmlos
schaffenden Architekten. In weiterer Entfaltung dieser Richtung ent-
standen sehenswerthe Bauten, wie die Realschule mit ihrem in Putz
hergestellten Rahmenwerk und ihrem barocken Balkon, ferner die schon
einer wesentlich späteren Zeit angehörigen Häuser Neugasse 3 und 7,
in denen sich die natürliche Tüchtigkeit des Steyrers in einem durch
Ordnungen eigener Erfindung gegliederten Stockwerkbau zu erkennen
gibt.

Der zweite, Salzburg an Bedeutung gleichstehende Punkt, an
welchem Scamozzi zur Umgestaltung der deutschen Kunst die Hebel ein-
setzte, war Prag. Aber auch dort war er nicht selbst der Bauleitende,
sondern eröffnete er nur den Einzug einer neuen Reihe italienischer Meister,
welche es bald zu dauernder Geltung brachten. Den geistigen Mittel-
punkt der künstlerischen Leistungen aber bildete der Herzog Albrecht
von Wallenstein,¹⁾ der große Friedländer. Im berühmten Palaß
Waldstein (1623—1627) lassen sich unschwer zwei verschiedene Kunst-
weisen erkennen. Die eine dürfte die des *Andrea Spezza* († 1628) oder
des zumeist als Architekten der ausgedehnten Anlage genannten *Gioranni*
Marini sein, welcher 1621 aus Mailand berufen wurde. Dies und die
Notiz, daß *Bartolomeo Bianco*, der später in Genua als Architekt zu so
großen Ehren gelangte Künstler bald nach 1620 im Palaß als Maler
und auch im Festungsbau thätig war, geben einigen Anhalt für die
Geschichte des denkwürdigen Baues. Denn die aus kaiserlichen Diensten
berufenen Architekten *Basilio* und *Giovanni Pirroni* dürften von gerin-
gerem Einfluß gewesen sein. Es gilt dabei, die lombardische Kunst
aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts mit derjenigen eines aus Buon-
tanti's Schule hervorgegangenen Meisters und beide mit den Prager
Arbeiten in Vergleichung zu setzen.

In Mailand begann zu jener Zeit *Ricchini* den leitenden Einfluß
zu erlangen. Nun braucht man in Mailand und Brescia nicht weit zu
gehen, um Formen zu finden, wie sie die Façade des Waldsteinpalais
bietet. Die oben abgeplatteten Giebel, die starke Quaderung an den
Gewänden, die in Rinnen eingestellten Säulen, die etwas handwerks-
mäßige Handhabung des Stukkes auch an den Außenseiten sind durch-
aus dem Geiste jener Muratori entsprechend, die in ununterbrochener
Folge von Oberitalien aus die Alpen überschreitend, mit mehr oder
weniger künstlerischer Begabung die Vermittler im Bauwesen Italiens

¹⁾ H. Hallwich, Auf Wallenstein's Spuren, Daheim 1887.

und Deutschlands bildeten. Nicht minder ist die Hoffaçade mit ihren drei Ordnungen, ihren nach Aleffi's Vorbild als breite Platten gebildeten Gurtgesimfen, wohl zweifellos das Werk eines Oberitalieners, der in allen feinen Gebilden eine gewisse Aengstlichkeit, ein Häufen sich gegenseitig beengender Motive zeigt und keineswegs die Kraft befaß, der Stellung des Friedländers im Bau einen entsprechenden Ausdruck zu geben. Ähnlich sind andere Werke des großen Bauherrn: Das Schloß zu Gittschin (1626 begonnen), anscheinend ein Werk der *Pirroni*, erinnert bei minder großer Formgebung in seinem Arkadenhof an römische Vorbilder, die Gartenhalle zu Gbelnitz (1628 vollendet) an die gleichzeitigen Loggien zu Florenz. In dem großartigen Kloster Walditz (begonnen 1627), welches nach Andrea Spezza's Entwurf *Niccolò Sebregondis* und der Spanier *Juan Maria* vollendeten, scheinen die kleinlicheren Motive der lombardischen Kleinmeister die Oberhand zu haben. Ich sah diese Bauten nicht.

Diesen kleinlich-bürgerlichen Arbeiten stehen zwei fürstlich großartige Werke am Prager Palais gegenüber, der Audienzsaal und die Gartenhalle (Fig. 5). Bei ersterem war die Architektur durch zwei Reihen eng aneinander gestellter Fenster gegeben. Neu an demselben ist aber das Zusammenfallen beider in eine jonische Pilasterordnung und die derb wuchtige Stukkirkung der Deckenkehle. Im Spiegel sind zwei Kartuschen in Barockumrahmung ächt florentinischer Herkunft und zwischen diesen ein mächtiges Gemälde angebracht. Die Zwickel füllen über dem Gebälk stehende, kranzwerfende Genien; die ganze Anlage hat etwas Flüchtiges, Unfertiges. Ein Brief Bianco's¹⁾ schildert uns in derber Weise, wie Wallenstein die Fertigstellung der Arbeit mit harten Worten betrieb. Ungleich großartiger ist die Gartenhalle, deren entschieden übertroffenes Vorbild jene am Palazzo del Te²⁾ gewesen zu sein scheint. An ihr waren zwar die Söhne des Andrea Spezza *Antonio* und *Pietro* beschäftigt. Das Motiv der Doppelsäulen, die dem Palazzo Antonio Doria zu Genua³⁾ entlehnte Ausschmückung der Zwickel zwischen den Archivolten, die ganze breite Wucht der Formgebung im Entwurf weisen aber auf Bianco und dessen späteren Kunstbetrieb hin. Am Detail jedoch bekundet sich die Verschiedenheit der beiden Kunstarten am besten, denn jenes der Gartenhalle hat die scharf ausgeprochenen Formen der Muratori. Es spielen in denselben die in rechtwinkligen Ecken vielfach verkröpten Gewändelinien eine hervorragende Rolle, und zwar nicht nur hier, sondern dauernd an den

¹⁾ Zeitschrift für bildende Kunst 1875.

²⁾ Vergl. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. 2. Aufl. Fig. 267.

³⁾ Siehe Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, S. 119.

italienisch-deutschen Bauten. Sie haben dies gemein mit den belgischen Architekten, nur mit dem Unterschied, daß dort, wo der germanische Geist kräftiger in den Bauschöpfungen zum Ausdruck kam, als in Süddeutschland, auch das Linienpiel der verkröpften Profile ein bewegteres, vielförmigeres wurde. Außerdem äußert sich in den Stukkarbeiten ein gewisser Naturalismus, welcher sich infolge des Mangels einer Kuntüberlieferung einbürgerte.

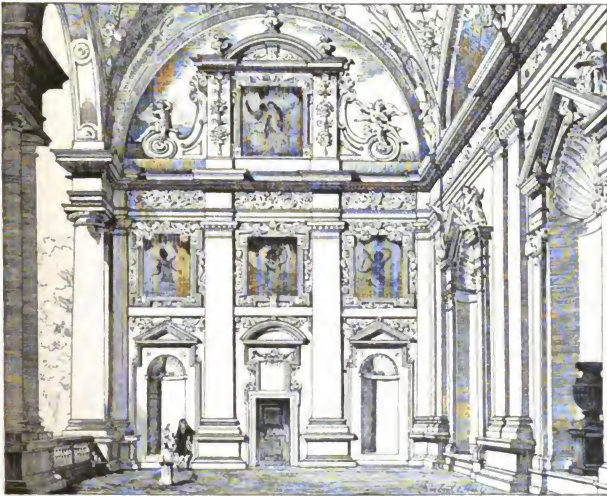


Fig 5. Waldsteinpalast in Prag. Gartenhalle.

Wenn in allen Kuntleistungen jugendlich entwickelter Völker eine strenge Stilisirung zu Tage tritt, so ist der Grund derselben nicht in ästhetischer Ueberlegung oder einem unwillkürlichen Kuntgefühl zu suchen, sondern in der Nothwendigkeit, bei dem Unvermögen, die Dinge klar erkenntlich darzustellen, typische Formen zu schaffen, um so, selbst bei unvollkommener Zeichnung, den gewünschten Begriff zu wecken. Diese typische Form bildet sich in der Folge mit dem wirklichen Darstellungsvermögen fort, selbst wenn ihr ursprünglicher geistiger Inhalt verloren geht. Es ist das Ornament in diesem Sinne das

für die Kunst, was das Märchen für die Dichtung ist. Es lebt sein eigenes Leben, unbekümmert um die Fortschritte der bewußten Kunstformen, entwickelt sich zu Neuem und Reizvollerem, indem es die ursprünglich klare Bedeutung verliert. Es erhält gerade dadurch einen Hauch eigenartiger Verklärung, daß es sich von der wirklichen Welt, der es entstammt, entfernt, von dem Grundzug alles höheren Schaffens, der Wahrheit, scheinbar abzieht, um in einer eigenen Welt, unter selbstgeschaffenen Lebensbedingungen ein nur in der Vorstellung berechtigtes Dasein zu erringen. Bei hochentwickelter Kunst, in der Zeit des Drängens nach geistigen Idealen, findet auch das Ornament, wie das Märchen Förderer und bei allen ein Verständniß für seine besonderen Daseins-Bedingungen. Aber es läßt sich nicht künstlich und absichtlich fortbilden. Wie erwägende, berechnende Gedanken sich der traumhaften Gebilde bemächtigen, wie an Stelle des unbefangenen Schaffens Ueberlegung und zielbewußte Entwurfsthätigkeit tritt, so ist der Märchenton im Ornament verwischt. Wenn es wieder bedeutungsvoll, darstellend, inhaltsreich, geistig selbständig wird, so überschreitet es den Rahmen, welcher ihm zugewiesen ist. Daher kommt es einestheils, daß alle Versuche moderner Klüglinge, Naturformen zu stilisiren, ebenso wenig Bestand haben, als alle neu erdachten Märchen. Daher kommt es aber auch weiter, daß sich ornamentale Formen nicht von Ort zu Ort übertragen lassen, da sie jener nicht bilden kann, der ihren typischen Werth nicht mitschaffend in sich aufgenommen hat. Der Beschauer zertört die Wirkung des Ornamentes sofort, wenn er mit der Frage an dasselbe herantritt: Warum ist dies so? und was bedeutet das? Es darf das Ornament nicht durch den Verstand gegliedert, sondern muß mit künstlerischem Auge unbefangen aufgenommen werden. Durch Jahrhunderte haben die einseitig verstandesgemäß Gebildeten im deutschen Volke die eigenen Märchen nicht verstanden oder doch für ganz unwürdig ernstler Betrachtung gehalten, weil sie glaubten, jede künstlerische Erscheinung nach Zweck und Inhalt erklären zu sollen. So geschah es auch den von auswärts nach Deutschland eingeführten ornamentalen Gedanken. Man frug nach ihrem Inhalte, man zwang die Architekten, denselben deutlich, klar, also nüchtern auszusprechen, und man schuf somit einen Naturalismus, selbst bei den italienisch-deutschen Künstlern, welcher jenseits der Alpen fast unbekannt war.

Auch die italienische Renaissance kennt beispielsweise die Kranzgewinde als oft verwendeten Schmuck; der mit fertigen Motiven arbeitende Barockstil verschmäh't meist die Anlehnung an die Natur der Blumen und Pflanzen. Die typischen Formen wurden fortgebildet und sprachen für Architekten und Beschauer eine hinreichend verständliche

Sprache. Nur die Figuren wurden zu selbständigem, aus dem Rahmen des Ornamentes vortretendem Leben erweckt. In der Spätrenaissance Deutschlands wurde der Kranz und die Ranke zum wichtigsten ornamentaln Gliede, wohlbemerkt der von außen beeinflussten Architektur, weniger des national sich aus den Renaissanceformen entwickelnden Kunstgewerbes. Und zwar werden diese Schmuckformen nüchtern verständig, d. h. naturalistisch verwendet. Man bildet die Nägel, an denen sie hängen, das Bandwerk, mit denen sie befestigt werden, letzteres nicht mehr flatternd, wie die Renaissance, sondern so, als nach Abgüssen über die Natur. Solchen ornamentaln Schmuckes sind namentlich die Seitenwände der Gartenhalle des Waldsteinpalais voll. Sie haben ihn sowie die Profilverkröpfungen gemein mit den Bauten des Ordens der Jesuiten, welcher aus des Friedländers kriegerischem Wirken die größten Vortheile zog.

Der Begriff „Jesuitenstil“ ist in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Wir verstehen unter demselben jenen Stil des 17. Jahrhunderts, „der sich durch Ueberladung in der dekorativen, durch Effekthascherei und leeren Prunk bei phantasieloser Komposition des Ganzen charakterisirt“ (Meyer's Konversationslexikon). Als bezeichnend für den Stil wird Pozzo zumeist genannt. Wir werden auf seine Stellung zum Jesuitenorden noch zurückzukommen haben.

Diese Darstellung des Jesuitenstiles trifft aber keineswegs mit den Regeln des Ordens überein, der im Bauwesen gleichen Anschauungen wie in seinem ganzen Thun huldigte. Daß dies letztere nicht in kecker, übermüthiger Freiheit beruhte, bedarf keiner Erwähnung. Größere Baulichkeiten, wie Kirchen und Seminarien, dürfen für die Gesellschaft Jesu nur mit Erlaubniß des Generals, kleinere mit jener des Provinzials errichtet werden. Maß zu halten ist Vorschrift bei Anlage der Kollegienhäuser. Sie sollen nicht wie Paläste der Großen erscheinen, doch sie seien zweckmäßig, gesund und dauerhaft gebaut, sie seien nicht kostbar, nicht pomphaft ausgestattet, der Armuth des Ordens sei der Baumeister stets eingedenk. Dies sind die Regeln, welche Niedermayer aus dem *Corpus institutionum* der Jesuiten als die einzigen das Bauwesen betreffenden zieht. Hier findet sich also kein Wort, welches die „Effekthascherei“ förderte oder auch nur beschönigte.

Wenn wir nun die Mehrzahl der deutschen Jesuitenkirchen durchgehen, eine Arbeit, welche freilich bisher noch nicht genügend vorgenommen wurde, so werden wir finden, daß auch in Wirklichkeit die landläufige Erklärung des Begriffes Jesuitenstil auf die Bauten des Ordens nicht paßt, daß zwar einzelne der Ordenskirchen und namentlich solche aus dem Ende des 17. Jahrhunderts in der oben geschilderten

Kunstform geschaffen sind, daß diese aber keineswegs als für den Orden eigenartig gelten können, sondern erst für die Zeit des beginnenden Verfalles desselben. Vielmehr wird man sehen, daß die Jesuiten nicht im „Jesuitenstil“ bauten oder besser, daß dieser Namen eine völlig andere Auslegung erhalten muß.

Vor Allem muß festgestellt werden, was von Jesuiten errichtet wurde. Da zeigt sich denn, daß nicht während der eigentlichen Barockzeit in Deutschland, also in den Jahren 1670—1730, die Hauptbauthätigkeit des Ordens fällt, sondern daß er in dem Jahrhundert von 1580—1680 seine glänzendsten Tage sah, daß seine künstlerische Thätigkeit mithin auf das engste in Verbindung steht mit seiner kirchlich-politischen Blüte.

Das große Hauptwerk, mit dem er sich in Deutschland einführte, ist die St. Michaelskirche zu München (1582—1597). Dieser merkwürdige Bau ¹⁾ „ohne Frage die gewaltigste kirchliche Schöpfung der deutschen Renaissance“, hat kein unmittelbares Vorbild in Italien. Man könnte sogar die riesige Tonne von St. Pietro zu Bologna von München ableiten, während der Grundriß des Baues unverkennbar mit dem Gefü in Rom zusammenhängt. Zwar ist die Vierung nicht ausgebildet, sind die Querschiffe nicht zur vollen Bedeutung gebracht. Aber sie sind doch jene drei Kapellen am Langhaus als selbständige Bauglieder vorhanden. Es bleibt dabei aber die Frage offen, ob der weitere Ausbau des Chores durch *Sustris* dem ersten Plane entspricht. An Oberitalien mahnt dagegen die Stukkierung, wie denn auch die Fassade noch zumeist an Aleffi's Bauten erinnert. Der Entwurf ist keinem der deutschen oder niederländischen Meister, welche bisher genannt wurden, allein zuzuschreiben, sondern er ist in erster Linie jesuitisch, d. h. durch die Künstler des Ordens selbst beeinflusst. Dasselbe gilt vom Münchner Jesuitenkollegium, später Akademie, welches sich hinsichtlich des Mangels einer Ordnung, der schlichten Behandlung der Fenster, aber auch der eigenartigen Bekrönung derjenigen des Obergeschosses mit römischen Fassaden zumeist mit jenen Vignola's vergleichen läßt, wenngleich unzweifelhaft ganz eigenartige Gedanken in derselben zur Sprache kommen, Gedanken, welche nur vereinzelt mit der deutschen Renaissance in näherer Beziehung stehen.

Die Anfänge, welche die Kunst in München machte, zeigten sich bald als fruchtbringend. Denn die bayerische Hauptstadt wurde ja in der Folgezeit auch für die österreichischen Lande politisch in vieler Beziehung maßgebend. So hängt, trotz der Nähe der italienischen Grenze, Inns-

¹⁾ Lübke, Gesch. der Ren. in Deutschland. 2. Aufl. II. Band S. 22.

bruck eng mit München zusammen. Die Jesuitenkirche daselbst (Fig. 6), welche 1615 begonnen, 1626 wieder einstürzte, dann von 1627 bis 1646 mit verschiedenen Unterbrechungen aufgeführt wurde, ist, wie aus einem Prozeß hervorgeht, das Werk eines Ordensmitgliedes. Die Anlage lehnt sich an jene des Gefü zu Rom. Nur sind die Kapellen tiefer und ihrer nur je zwei, ist die Westfaçade durch eine Vorhalle zwischen zwei Thürmen abgeschlossen, welche, aus zwei Arkaden bestehend, gegen das Schiff zu auf einer toskanischen Säule ruht. Der Aufriß ist dagegen dem des Domes von Salzburg verwandt. Die Emporen, welche Kunde geben von dem Gewicht, das die Jesuiten auf die Predigt legten, wurden auf das Entschiedenste und als ein in das Hauptmotiv mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit eingefügtes Glied durchgeführt, ja sie erstrecken sich auf langgedehnter Brücke selbst an den Außenwänden der Querschiffe hin und erhielten in der Orgelbühne über der Vorhalle ihren malerisch entworfenen Abschluß. Zwischen den wieder gekuppelten kompositen Pilastern, an der stattlichen Tonne über den Hauptschiffen und in den Kreuzgewölben der Kapellen, über den breiten Schildwänden und an den Zwickeln der Emporenstichbogen zieht sich eine Fülle reizenden, maßvoll gehandhabten Stukkornamentes hin, an welchem die Zierlichkeit in der Durchbildung der Profile, der Blattreihungen und Eierstäbe, der bei manchem Mißverständniß der Formen überall durch seine heitere Unmittelbarkeit entzückende Geist der Renaissance wohlthuend hervortritt. Die Behandlung der durch Rahmenwerk abgetheilten Gewölbe weist unmittelbar auf die Michaeliskirche in München, während die in Stein ausgeführten Details, z. B. die Verdachungen der Thüren zur Sakristei u. a., eine derbere, mehr italienische Formbildung zeigen. Leider ist die stattliche achtseitige Kuppel oberhalb des mit reizender Marmorbrüstung bekrönten Kranzgesimses und der von jonischen Doppelpilastern fein gegliederten Trommel in späterer Zeit sehr roh ausgemalt worden.

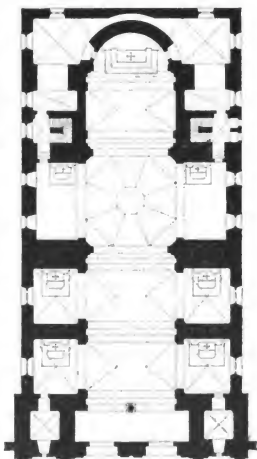


Fig. 6. Jesuitenkirche zu Innsbruck.
Grundriß.

Der Reiz der Innenansicht beruht neben der malerischen Anordnung im Wesentlichen auf der Arbeit des Stukkateurs. Daß der Architekt nicht auf gleicher künstlerischer Höhe mit diesem stand, beweist die geradezu trostlos armelige Façade, welche, mit jener von Salzburg eng verwandt, durch die der Orgelbühne entsprechende Achsenstellung eines Pfeilers und Anwendung von nur zwei Arkaden im Mittelbau noch schwerfälliger wird. Die Details sind von einer abscheulichen Unfreiheit, die Thürme unausgebaut; die Kuppel zeigt an der Laterne noch gothifirendes Streben.

Die Tyroler Jesuiten schufen sich 1571 eine weitere Niederlassung in Hall, wohin sie durch das von der Gründung durch die Schwägerinnen des Herzogs Albrecht V., Töchter König Ferdinand's, namentlich aber durch die fromme Prinzessin Margarethe her eng mit Bayern verknüpfte „königliche Damenstift“ gerufen worden waren. Sie errichteten hier eines ihrer stärksten Bollwerke gegen die in Tyrol mächtig gewordene Reformation, dem sich erst 1649 das zu Feldkirch und etwa gleichzeitig das zu Trient anschloß.

Der innige Zusammenhang der tyroler mit den bayerischen Jesuiten äußert sich in Hall in voller Klarheit. Denn die dortige Jesuitenkirche, jetzt Militäirniederlage, kennzeichnet sich als eine Studie nach St. Michael. Die Wände sind durch jonische Pilaster gegliedert, entbehren zwar des dort angeordneten hohen Brüstungsgefchoßes; aber in der reicher und vornehmer als in Innsbruck ausgestatteten Stukkirung des großen Tonnengewölbes zeigt sich wieder die Uebereinstimmung auf das Entschiedenste. Von hohem Reiz ist auch hier die doppelte Empore an der Westfront, der sich die Ausbildung des Gewölbes über dem Chor zu einer kleinen Kuppel an Werth anschließt. Die Kirche ist ganz weiß gestrichen, wie denn überhaupt die Jesuitenkirchen dieser Zeit sich der größten Bescheidenheit im Ton beleißigten. Der an die Kirche sich anschließende Stiftsbau zeigt schlichte Façaden, jedoch ein gewisses Haschen nach Eigenartigem in den zum Teil sehr unschönen Fensterumrahmungen. Der Arkadenhof ist wesentlich besser, die Kirchenfaçade selbst aber gänzlich mißlungen, ja sie wirkt mit ihren schier endlosen jonischen Pilastern, ihren phantastisch geformten Fenstern und dem eines festen Entwurfes entbehrenden Giebel geradezu abstoßend. Das Beste an derselben ist das nach veroneser Vorbildern fein ausgestaltete jonische Kirchthor. Auch der hohe Thurm mit seinen im Dreipaß gebildeten Fenstern im letzten Gefchoß des rechtwinkligen Aufbaues, den eigenthümlichen zum Achteckbau überführenden Giebelansätzen über demselben, seiner doppelten Zwiebelkuppel, ist als frühes Beispiel barocker Bildung zu bemerken.

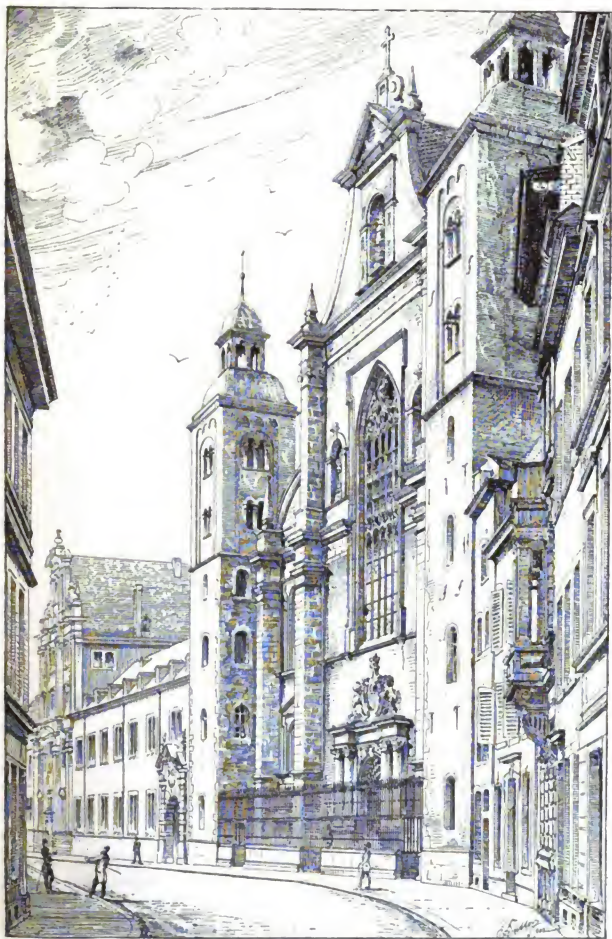


Fig. 7. Jesuitenkirche zu Köln.

Noch einen Schritt weiter zurück liegt die zu jenem Damenstift gehörige Allerheiligenkirche zu Hall (1610), deren Façade ebenfalls ganz ungenießbar ist. Die Grundriß-Anordnung bietet wenig Neues, die Stukkirung ist einfacher, namentlich bei großen Flächen leerer als in Innsbruck, wenngleich die Einzelheiten zierlich durchgebildet wurden. Dem Stiftsbau schließt sich wieder das demselben gegenüberliegende, von den Jesuiten gegründete Gymnasium als ein wesentlich freieres, stattlicheres Werk an.

Diesen um Ingolstadt als geistlichen Mittelpunkt sich schließenden Bauten stehen jene, welche vom Rhein aus geschaffen wurden, gegenüber. Köln gewann die größte Bedeutung. Es ist jedoch keineswegs das vom Orden hier besetzte Gotteshaus von besonderem künstlerischen Werthe, ebenfowenig wie in der berühmten Universitätsstadt an der Donau. Denn hier wurde ihm eine ältere gothische Kirche übergeben, welche er in ihrer Weise umgestaltete.

Diese Veränderung der Kölner Jesuitenkirche (1618—1629) (Fig. 8) ist jedoch von kunsthistorischer Bedeutung. Denn alsbald wurde dem gothischen Bau, wie jenen in Belgien, eine Gestalt gegeben, welche ihm das mittelalterliche Wesen nehmen und ihn der Antike zuführen sollte. Wieder beginnt die Kunst des Restaurirens, d. h. des Umkleidens der bestehenden Bauten mit Architekturformen, welche dieselben so weit als möglich mit den künstlerischen Grundfätzen des Ordens, den Bildungen der italienischen Spätrenaissance, in Einklang bringen sollten. Namentlich an der Façade tritt dieser Wunsch in höchst eigenartiger Weise zu Tage. Denn die Maßwerkenfenster der alten Anlage sind mit Renaissancegewänden umzogen, an Stelle der Strebpfeiler sind hochgestelzte Ordnungen getreten, der Giebel erhielt eine dem deutschen Geschmacke jener Zeit entsprechendere Form, das Thor wurde ganz neu geschaffen. Die herrliche Hallenkirche mit ihren spätgothischen Rundpfeilern wurde nur wenig geändert, dafür aber der Altar in allem Prunk jener Zeit neu aufgerichtet. An den anstoßenden Klosterbaulichkeiten, namentlich an dem stattlichen Rostkathor desselben, erkennt man in der wuchtig barocken Durchbildung deutlich den Einfluß von Belgien.

Ähnlichen Charakters ist die Jesuitenkirche zu Bonn, welche, als Umbau eines gothischen Gotteshauses, fast zu der gleichen Behandlung der alten Formen führte, und die Jesuitenkirche St. Johann zu Coblenz, welche 1617 aus einer wohl romanischen Anlage umgestaltet und wahrscheinlich damals erst eingewölbt wurde. Das anstoßende Stift ist nur durch seine kräftigen Thore, seine Ecktürme und dadurch bemerkenswerth, daß die Formen sich fast mit jenen an Wallensteins

Schloß zu Gitschin decken. Die den Jesuiten eingeräumte St. Gangolfskirche zu Trier veräumte ich leider zu besuchen.

Der belgische Einfluß läßt sich in voller Schärfe bei jenen Jesuitenbauten nachweisen, welche durch Vermittelung des Kurhauses Pfalz-Neuburg entstanden, zunächst also an der St. Andreaskirche zu Düsseldorf (1629 vollendet). Als den Architekten des Kurfürsten Wolfgang Wilhelm (1614—1653) nannten wir bereits Rubens' Schüler, *Deodat del Monte*, einen trotz seines italienischen Namens belgischen Meister. St. Andreas ist unverkennbar auch früher ein gothischer Langhausbau mit schmalen Seitenschiffen gewesen. Die Pfeiler wurden mit korinthischen Pilastern umkleidet, welche schwere Gebälkstücke und darüber kassettirte Gurte tragen. Die Gewölbe sind durch Diagonalrippen und reizvolle Stukkirung in vorwiegend geometrischen Umrahmungen gegliedert. Zwischen die Pfeiler spannen sich die Emporenarkaden. Außen umhüllen schwere toskanische Pilaster die Strebepfeiler. Das Ganze ist nicht eben bedeutend, aber doch von einer Größe und barocken Wucht, welche das Ende der deutschen Renaissance und ihrer Zierarchitektur verkündet.

Als früherer Besitz des Pfalzgrafen Otto Heinrich kam auch Neuburg a. d. Donau durch Vererbung an Wolfgang Wilhelm. Unter dem ertitgenannten Fürsten hatte sich dort eine künftlerische Thätigkeit entfaltet, welche unter seinem protestantischen Nachfolger Ludwig Philipp (1569—1614) nachwirkte.

Der Einsturz eines Thurmes (1602) hatte mehrere städtische Bauten zerstört, deren Wiederaufbau dem Meister *Valentin Gily* aus Sachsen übertragen wurde. Der Hauptbau ist die Jesuitenkirche (1607—1616), ein sehr stattliches Werk, dem unverkennbar ein romanischer dreischiffiger Bau mit Querschiff und Koncha zu Grunde liegt. Die Pfeiler sind sehr einfach als toskanische Pilaster gegliedert, über den niederen Seitenschiffen Emporen angeordnet. Die Stukkirung, welche die Italiener *Michele* und *Antonio Castelli* für den zum Katholicismus seit 1614 übergetretenen Fürsten Wolfgang Wilhelm schufen, bewegt sich mit hervorragendem Geschick in den Formen der Jesuitenkirchen, bei besonderer Bevorzugung der Blumen und Blattranken. Die Wirkung des Bauinnern dieser als protestantisch begonnenen und als katholisch vollendeten Kirche beruht freilich zumeist auf der schönen Raumanlage aus romanischer Zeit. Sie ist zu vergleichenden Studien daher wenig geeignet. Unverkennbar ist ihr jedoch der Stempel ihrer späteren Bestimmung als Ordenskirche aufgedrückt worden. Sie ähnelt sehr der Jesuitenkirche zu Düsseldorf, welche von demselben Fürsten errichtet wurde. Es ist daher nicht unmöglich, daß sie von *Deodat del Monte*

abhängig sei. Die Façade wurde auch hier in eine große toskanische Pilasterordnung zusammengefaßt und ist von einer selbst für jene Zeit ungewöhnlich trockenen und doch dabei überderben Profilierung und von Verhältnissen, welche für den geistigen Inhalt der Motive viel zu bedeutend sind.

Das an die Kirche stoßende Englische Institut zeigt ganz die derben Formen des Elias Holl und die traffe Betonung des Stockwerksbaues, wie sie sich an dessen Eichstätt Schlosse findet. Bemerkenswerther als dieses ist das Rathhaus (1613 vollendet). Die 32 Stufen hohe Doppelfreitrepppe, welche zu dem stattlichen, über den im Erdgeschoß angebrachten Fleischbänken angeordneten Hauptstock führt, die derb-einfache, doch gut entworfene Architektur sind von guter Wirkung. Der Grundriß des Baues zeigt eine Theilung in den von zwei Säulen getragenen Mittelsaal und je zwei Seitenräume an der Schmalseite, also eine von Augsburg abhängige Anordnung.

Auch in Eichstätt befinden sich den Neuburger verwandte Werke. Dort dankt die Engelskirche (1630) dem Jesuitenorden ihre Entstehung. Die Façade ist nur durch eine toskanische Ordnung gegliedert, über der sich ein ausdrucksloser Giebel erhebt. Das ornamentale Detail erinnert an Salzburg. Die hübsche und einfache Abtheilung des Tonnen gewölbes durch Stukkrahmenwerk entschädigt einigermaßen für die Inhaltslosigkeit des Aufbaues. Am Stifte (1626) wurde nur dem Hof künstlerische Gestalt zu leihen versucht. Dagegen erinnert der seitlich vom Chor der Kirche sich erhebende Thurm an das Vorbild von Antwerpen. In St. Peter entstand aus einer dreischiffigen Kirche eine solche mit wohl in Holz und Stukk überdeckten breiten Halle. Sie wurde, zwar wesentlich später, erst 1681—88, durch Meister *Ettl* (aus Eichstätt) erbaut; aber trotzdem ist sie noch jenen Bauten ähnlich. Ihre Façade hat einen Thurm, der unkünstlerisch aus dem Giebel hervorwächst.

Eine ähnliche Form dieser wohl aus Belgien übernommenen Thurmanlagen wiederholt sich an der Walpurgiskirche (1631), wo die Helmkupele nun schon zu einer völligen Kugel ausgebildet ist, eine der frühesten Formen der in den willkürlichsten Linien und derbesten Ausbauchungen schwelgenden Helm-Phantastereien, die später besonders in Bayern im Schwange waren. Die Kirche selbst ist sehr kunftarm, ganz abhängig von den Jesuitenbauten, aber kunftgeschichtlich bemerkenswerth, da sie ausschließlich von deutschen Händen geschaffen worden zu sein scheint. Die Empore mit Balkon auf reichgeschnitztem Träger, das seetangförmig geblätterte Rankenornament an den Emporenbrüstungen, die ganze dekorative Anordnung erinnern an thüringische Bauten, etwa an die Kapelle zu Weissenfels. Eine Anzahl ganz eigen-

artiger Profanwerke Eichstätt gehören noch hierher, so das Jesuitenkolleg, später Gymnasium, welche deutsche Erker und Hofanlagen mit barocken, aber leeren Formen umgeben.

In Neuburg begannen die Jesuiten bald sich Geltung zu verschaffen. Der Umbau der Peterskirche (1641—1647, 1671 vollendet), einer romanischen Anlage, zeigt zwar wenig Kunst, doch strenges Festhalten an den in der Jesuitenkirche aufgestellten Grundätzen. Die Studienkirche (1656—1660?) bildete namentlich den Façadengedanken weiter aus, indem sie den Thurm aus der Mitte über einer zweiten jonischen Ordnung sich erheben läßt. Damals entstand auch erst der ebenso gegliederte Jesuitenkirchthurm, der wieder sich durch seine gut gezeichnete Kuppel bei manchen dilettantischen Eigenschaften des Aufbaues und bei sehr trockener Profilirung der Gesimse hervor-
thut. Endlich gehört die Residenz, jetzt Kaferne (1665), diesem Zeitabschnitte an, eine zwischen zwei riesigen, mit Kuppeln überdeckten Rundthürmen eingestellte, fast schmucklose Façade, an der nur die in harten Linien gezeichneten Fenstergewände und die Gurtgesimse hervortreten. Das Innere des Schlosses war mir unzugänglich, soll jedoch Besichtigungswerthes aus der Erbauungszeit nicht mehr besitzen.

An den älteren unter diesen Bauten hat Del Monte wohl zweifellos geistigen Antheil gehabt. Wenngleich keine sicheren Anhaltspunkte für diese Annahme gegeben sind, so spricht doch die auch später noch fortwirkende, wohl durch den Maler *Sandrart* vermittelte Zusammengehörigkeit gerade dieser Landstriche mit Belgien für sie. Wir werden hierauf zurückzukommen haben.

Auf das engste verwandt mit der Jesuitenkirche in Köln ist jene zu Wien: Die Marienkirche am Hof (1662), gleichfalls ein gothischer Bau, dessen Innerem hier in etwas reicherer und geschickterer Weise *Silvestro Carlone* durch architektonische Umformung und Stukkirung ein modisches Ansehen gab. Bemerkenswerth ist namentlich die glückliche Ausnützung der Wandflächen durch eine Blendarkaden-Architektur und die Façade, welche ganz nach gleichen Grundätzen wie die Kölner mit Renaissanceformen umkleidet wurde, so daß in der Außenansicht die Gothik sich nur noch in den gestreckten Verhältnissen bekundet. Dadurch, daß zwei Flügelbauten vor die alte Front gesetzt, der freie Raum zwischen diesen zu einem niederen Vorhaus und darüber zu einem Altan ausgenutzt wurde, erhielt die Façade eine malerisch bewegte Umrißlinie. Strenge klassische Formen, aber zugleich auch noch alle Merkmale der Frührenaissance zeigen die Jesuitenbauten in Graz, auf welche zurückzukommen sein wird.

In Prag erhielt sich keiner der älteren Jesuitenbauten, bis auf

die durch Kaiser Rudolf II. gegründete Welfche Kapelle (1500—1600), zwischen der St. Clemens- und der Salvatorkirche. Der Orden begnügte sich hier nicht mit einer Niederlassung. Neben den um die Salvatorkirche sich sammelnden Bauten wurde am Karlsplatze (1633) ein mächtiges Kollegium errichtet. Doch dürfte das jetzt dort stehende Gebäude einer wesentlich späteren Zeit, ebenso wie die anstoßende St. Ignazkirche (1678), dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts angehören.

Jünger sind die riesigen Bauwerke des Clementinums (1653 begonnen) und die an dasselbe stoßende Salvatorkirche (1578—1602). (Fig. 8.) Es scheint bei derselben wieder ein langgestreckter mittelalterlicher Bau zu Grunde zu liegen, welcher eine gründliche Umgestaltung im Geiste des Barockstiles erfuhr. Die Pfeiler wurden mit korinthischen Pilastern umkleidet, auf welchen die Gewölbgurte unmittelbar aufsitzen, die Interkolumnien durch zwei Arkadenreihen belebt. Ueber dem wenig ausgebildeten Querschiff erhebt sich eine achteckige Kuppel, die Zwickel füllen Kartuschen und schöne Engelsgestalten. Die Gliederung ist derb und schwer, nicht aber von bedeutendem künstlerischen Werth. Beachtenswerther ist die Façade, welche diesmal der Thürme entbehrt, aber ganz im Geiste der römischen Kirchen der Spätrenaissance entworfen ist; nachträglich wurde sie durch eine stattliche, einen Balkon tragende Vorhalle bereichert.

Inzwischen wurde auch bei den Jesuiten die Bauhätigkeit eine immer spärlichere. Der Krieg hielt alle Kräfte umfassen. Die Künste mußten im Getöse der Waffen schweigen.

Was die Jesuiten aber in der Folgezeit erbauten, sobald einigermaßen wieder Ruhe eintrat, das hat einen ganz eigenartigen Grundzug. Schon in den älteren Schöpfungen war eine gewisse Gemeinlichkeit der Architektur zu bemerken. Es war die belgische Kunst die überwiegende gewesen. In Düsseldorf wie in Prag fanden wir die gleiche Absicht, durch eine rücksichtslose Umgestaltung des Vorhandenen eine neue, der Antike sich nähernde Bauweise zu schaffen.

Der Protestantismus ließ es sich in den alten gothischen Kirchen wohl sein. Er baute keine Emporen und Bettübchen zwischen die Pfeiler, empfand aber keine grundsätzliche Gegnerschaft zwischen seiner und der von den Vätern überkommenen Kunst. Nicht so die Jesuiten. Sie brachten die klassische Bauweise in ihren Kutten mit und den dieser eigenen, italienischen Haß gegen die Gothik. Sie brachten dieselbe mit dem in den meisten Theilen Deutschlands dem Volk entfremdeten Katholicismus als etwas Neues. Sie stützten sich im religiösen

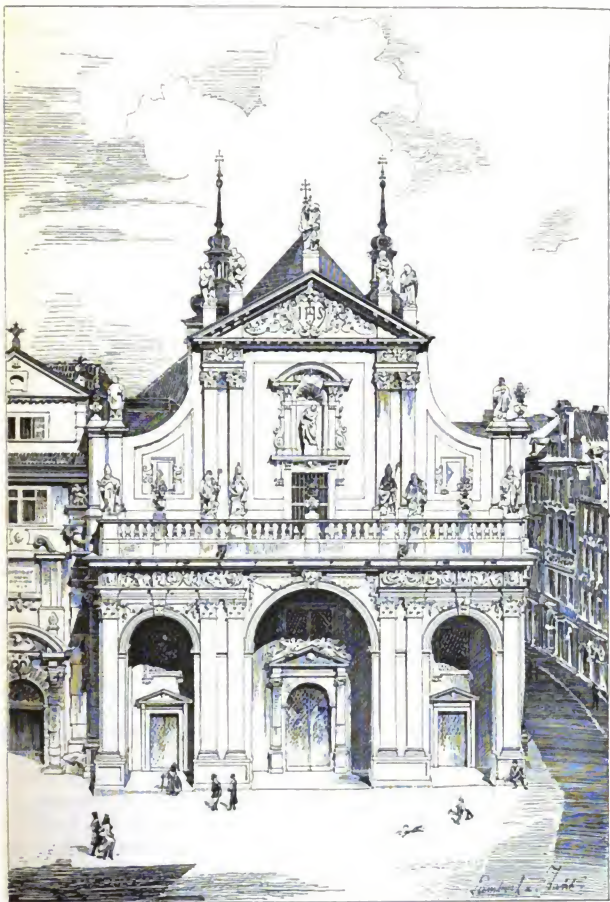


Fig. 8. Salvatorkirche zu Prag.

wie im künftlerischen Empfinden nicht auf das Volk, sondern auf ihre von diesem getrennte Gemeinschaft. Die Lehre von Rom, nicht das Empfinden der Nationen, war ihnen maßgebend. Und in den römischen Kollegien lehrte man die Baukunst als Theil der Mathematik, wie in den Zeiten der Reformbewegung, im klassicistischn Sinne nach den Anweisungen des Vignola. Sobald die Jesuiten sich vom Volksgeiste lostrennten, wie dies in Deutschland geschehen mußte, da sie hier ein ihren Wünschen entsprechendes nationales Schaffen nicht mehr vorfanden, verfielen sie in die strenge Lehre des großen Renaissance-theoretikers, nicht nur in jene, welche er schriftlich hinterließ, sondern auch in die, welche die Mutterkirche des Ordens, der Gesù, bot. Jetzt giebt sich zuerst ein völlig ausgesprochener Jesuitenstil zu erkennen, der namentlich in Oesterreich und Bayern sich ausbildete, freilich in wesentlich anderer Richtung, als man zumeist annimmt.

In Oberösterreich bildete Linz den Hauptsitz des Ordens, der sich mit Vorliebe volkreiche Städte zur Ansiedelung auswählte. Die dortige Ignazkirche zeigt eine Grundrißbildung, welche als typisch für den deutschen Jesuitenorden gelten kann. Das Vorbild derselben bleibt, wie in Innsbruck, der römische Gesù. Bei Beschränkungen im Raum wird zuerst das ganze Querschiff fallen gelassen, so daß der schmälere Chor unmittelbar an das von je drei Kapellen begleitete Langhaus stößt. Nächst dem wird an der Tiefe der Kapellen gespart. Dagegen fehlt die Empore über denselben selten. Langhaus und Chor sind im Tonnengewölbe überdeckt, welches unmittelbar auf dem oft sehr reich durchgebildeten Gurtgesims ruht. Korinthische Pilastrer sind besonders beliebt. Regelmäßig aber erhält die Fassade eine stattliche Ausbildung durch zwei Thürme, zwischen welchen eine Vorhalle und über dieser der Orgelchor angebracht ist. Man muß bedenken, daß zu jener Zeit der Plan, St. Peter in Rom mit Thürmen zu versehen, der Ausführung entgegenging. Aus allen diesen Anlagen spricht sich eine Schulung, die mit dem Standort des Baues verhältnismäßig wenig zu thun hat. In allen Theilen Deutschlands ähneln sich die Jesuitenkirchen. Ihnen fehlt das Besondere, Eigenartige. Sie erscheinen wie in einer Zeichentube entworfen. Arm an architektonischen Gedanken, meist auch nicht eben sorgsam in der technischen Durchführung zeigen sich deutlich die Spuren der Haft ihrer Entstehung. Sie tragen überall in Formgebung und Färbung einen gewissen der Hochrenaissance Italiens verwandten Klassicismus zur Schau. Es ist vielleicht nicht Zufall, daß fast alle Jesuitenkirchen weiß gestrichen sind und der Farben ebenso entbehren, wie die Reste der Antike. Damals begann ja im Orden die antiquarisch-wissenschaftliche Tendenz stark zu werden, die sich später

in feiner einseitigen Latinität, aber auch im gelehrten Sammeleifer eines Kircher bekundete. Die Anordnung der architektonischen Massen ist überall klar, ja fast zu klar. Nur die Stukkornamente, in welchen sich das künstlerische Wollen des Ordens vorzugsweise bekundete, umhüllen die Formen mit einem Reichthum, der oft den Eindruck des Erborgten macht. An diesen scheinen zumeist Laienhände thätig gewesen zu sein. Namentlich die Kunst der Norditaliener gewinnt durch sie erneuten Boden in Deutschland.

Wo aber der jesuitische Architekt allein zu schaffen berufen war, zeigen seine Werke eine erschreckliche geistige Leerheit. Die Façaden, denen man durch die Hand des Stukkirers nicht Schwung und Bewegung geben konnte, sind überall von einer Trockenheit, welche auf das gelehrte Erkennen, nicht auf ein künstlerisches Erfassen der Lehren Vignola's zurückzuführen ist. Neu kommen nur die Doppelthürme seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts wieder in allgemeine Aufnahme, nachdem die deutsche Renaissance sich von dem ursprünglich gothischen Gedanken derselben abgewendet hatte. Aber die schulmäßige Architektur der Jesuiten reichte zumeist nicht aus, um sie einheitlich mit den Façaden zu verbinden. Es war dies bereits an der Jesuitenkirche zu Innsbruck bemerkbar. In nicht minder hohem Grade zeigt es sich an der Linzer St. Ignazkirche, an deren Thor die Jesuiten durch Inschrift sich als Erbauer bekennen.

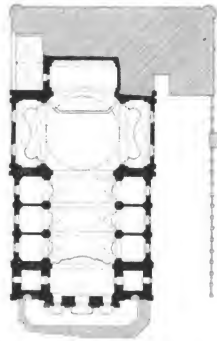


Fig. 9. Ignazkirche zu Klattau.
Grundriss.

Ueber einer hohen toscanischen Ordnung, in welche neben dem Portal zwei Fensterreihen eingestellt sind, erhebt sich eine ungeflachte Attika. Ein wuchtiges Hohlkehlgesims trägt diese, welche von lukenartigen Kreisfenstern durchbrochen wird. Die Thürme bekrönt über zwei weiteren Gefchoffen die schon barock gezeichnete welfche Haube, während im Mittel ein unbeholfen entworfener Giebelaufbau sich erhebt. Die Einzelformen, namentlich die Profile, sind in ihrer Derbheit und gefuchten Einfachheit ohne Wirkung, das Ganze, bei mächtigen Größenverhältnissen flach. Keine Spur von überquellender Kraft und theatralischem Schwung. Alles ist hager, fachlich, trocken, ernst und unerquicklich. Die krause Ornamentik an den Thürflügeln, an dem prunkvollen, doch befangen gebildeten Marmoraltar, am Gefühl zeigt, wie deutsche Hände zu

jener Zeit den Ausdruck des Ornamentalen suchten. Dagegen ist die Stukkierung der Decke und an der über zwei Marmorfäulen ruhenden Orgелеmpore, sind die Kapitäle und das verkröpfte Gefims von Italienern aus der Schule, welcher Solari's Mitarbeiter angehörten, geschaffen; die Façade aber zeigt den Jesuitismus in seiner künstlerischen Eigenart, wie er sich äußerte, solange der deutsche Volksgeist auch in jenen Gegenden noch im Kampf mit ihm lag: eine trockene Schlingpflanze ohne eigenes festgewurzelttes Leben.

Die Linzer Kirche ist nicht die älteste und nicht die hervorragendste unter diesen Bauten. Man trifft ähnliche Formen im ganzen katholischen Deutschland an. In der Ordenskirche des benachbarten Passau zeigt sich dieselbe Arbeitsteilung zwischen deutschem Tischler und italienischem Gypfer bei fast gleicher Grundrißbildung. In Regensburg, wo die Jesuiten das Kollegium St. Paul besaßen, sind ihre Werke 1809 bis auf ein Brauhaus der Zerstörung anheimgefallen. Ebenso wurde die Kirche der berühmten Ingolstädter Niederlassung zerstört. Das Kloster, ein einfacher, dreigeschoffiger Bau, ist jetzt Kaserne und auch dieser Bestimmung künstlerisch kaum würdig. Ebenso unbedeutend ist das Jesuitenkollegium zu Bamberg, wo die Fratres 1610 eintrafen. Die an das Ordenshaus antossende St. Martinskirche entspricht vollkommen den übrigen Jesuitenbauten, wenngleich die Façade erst 1686 entstand: ein mächtiges Schiff, kurze Querflügel, an deren Schildwand die Empore brückenartig sich hinzieht, strenge, selbst durch die spätere von *Pozzo* beeinflusste Malerei nicht wesentlich abgemilderte Formen. In Würzburg entstand 1606—1609 die erste Jesuitenkirche und ein ärmliches Kolleg. Beide verschwanden bei späteren Neubauten; an ihre Stelle trat 1715 ein neues Ordenshaus und 1765 die St. Michaelskirche, ein Werk des *J. P. Geigel*. Die Jesuitenkirche zu Steyr in Oesterreich zeichnet sich durch besonders schlanken Giebel, aber auch ungewöhnlich geschmacklose Detaildurchbildung aus, jene zu Leoben ist ganz ärmlich, die St. Ignazkirche zu Landshut wirkt dagegen vortheilhaft vor all diesen Bauten durch ihre enge Anlehnung an die prächtige Michaelskirche in München. Ihr Inneres ist geradezu eine verkleinerte Nachbildung derselben.

In reinster Form zeigt sich das bauliche Streben des Jesuitenordens, wie es bald nach dem dreißigjährigen Kriege sich äußerte, in der mächtigen Ignazkirche zu Klattau in Böhmen. (Fig. 9.) An derselben gehörten nur das Portal, die Thurmspitzen, die Gewölbmalerei und der Ausbau der Umgänge einer Erneuerung im 18. Jahrhundert durch *Kilian Ignaz Dientzenhofer* an. Die Grundanlage entspricht völlig dem Gefu in Rom, nur daß die Rundkapellen zwischen den Kapellenreihen des Lang-



Fig. 10. Universitätskirche zu Wien.

haufes und dem Querschiff fehlen und zwischen Langhaus und Façade eine breite Vorhalle eingeschoben ist. Die Abmessungen sind sehr bedeutend, die Wirkung des Innenraumes ist eine sehr stattliche. Die Wände in demselben wurden durch mächtige kompositen Pilafter gegliedert, über denen ein verkröpftes Gebälk das Gurtgesims trägt. Die Seitenkapellen sind verhältnißmäßig niedrig. Ueber ihnen wurde eine zweite Arkadenreihe für die Umgänge angebracht. An die Rückwand des in gerader Linie



Fig. 11. Peterskirche zu Krakau. Innenansicht.

geschlossenen Chores ist später ein im wildesten Barock entworfener, riesiger Altar angemalt worden. Die Kuppel ist unausgebaut, jetzt flach überdeckt. Das Licht strömt reichlich durch die großen Fenster in den reichstukkerten Wölbungen. Die Façade ist jener der Linzer Kirche sehr ähnlich, entbehrt jedoch der den Aufbau durchschneidenden Attika. Zwei Ordnungen von größten Verhältnissen tragen seitlich die Thürme und über dem vorgekröpften Mittelbau einen hohen Giebel mit dem Wappen des Ordens. Die Profile sind überall straff und einfach, groß in den Formen, arm an nur schmückenden Gliedern. Der Gesamtentwurf ist aber bei aller Stattlichkeit nüchtern.

Auf das engste verwandt mit der Klattauer Façade ist die der Wiener Universitätskirche (1627—1631) (Fig. 10), deren Inneres zwar die Grundformen der Ordenskirchen aufweist, aber durch *Pozzo* völlig umgestaltet wurde, an deren Front sich aber die einfache Strenge des Jesuitenstiles deutlich offenbart. Nur der kräftigere Ausbau des Giebels, die zierlichere, doch immer noch zurückhaltende und trockene Durchbildung des Details, die bessere Massenvertheilung und die Erhaltung der in Klattau durch Dientzenhofer ausgebauten, hier wesentlich einfacheren Thürme unterscheiden die Wiener Front von der Westböhmischem. Dem landesüblichen Thurmbau suchten die Jesuiten zwar gerecht zu werden, aber sie besaßen nicht die Kraft, denselben künstlerisch mit den Façaden zu verbinden, die Bedeutung beider Bauglieder gegen einander abzuwägen.

Ueberall, wo es an nationalem Kunstleben gebrach, blieben die Jesuiten noch lange bei der strengen Richtung ihrer italienischen Lehrmeister. Ein Meisterwerk bildet die St. Peterskirche zu Krakau (1597—1619) (Fig. 11), welche sich unmittelbar an die gleichzeitigen großen Bauwerke in Rom anschließt. Hier findet sich wieder die ganze breite Kraft, die saftige Formsprache und die gediegene Raumentfaltung, welche in den Musterwerken der Renaissance-Theoretiker uns entzückt hatte, freilich verbunden mit einer ermattenden Kunst im Detail. Als Architekt wirkte an diesem Bau bis 1599 *Giuseppe Bucci*, später der Laienbruder *Giovanni Maria Bernardoni* aus Mailand.

In Westpreußen zeigt noch die Jesuitenkirche zu Konitz (1718 bis 1744) ähnliche Formen: eine dreischiffige Anlage mit Emporen über den Seiten, und schwerem, lastendem Detail. Als Erbauer derselben werden Böhmen genannt. Die benachbarte Kirche in Jacobsdorf, um 1770, zeigt noch immer dieselben Formen, jene zu Schroz bei Deutschkrone (1697) dagegen einen freudlosen Palladianismus.





II. KAPITEL.

DER PROTESTANTISCHE BAROCKSTIL.



enn der Rauch von der Brandstätte des Stammhauses sich verzogen hat, suchten wohl die Letzten des trauernden Geschlechtes in den Trümmern die Reste alten Glanzes und freuten sich an jeder Kleinigkeit, welche den Schicksalschlag überdauerte und, an sich unwesentlich, doch bedeutend wird als eine Brücke, von dem was da war und jenen tausendfältigen Möglichkeiten, welche sich aus dem Schutte heraus wieder entwickeln sollen. So muß die Geschichte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland betrachtet werden. Nicht die Klage um das Elend des Vaterlandes, nicht strenges Urtheil über seinen sittlichen und geistigen Verfall, und über die Noth der Fremdländerei ist hier am Orte, sondern die Schilderung des langamen Werdens und Erstarkens, des Aufblühens und Reifens, aller jener kleinen Boten einer besseren Zeit, welche den die Rückflut des Unglückes bekundenden Oelzweig auf das schwankende Schiffelein unseres Volkes überbringen.

Denn in solchen Tagen ist jede Leistung, und wäre es scheinbar die Unwesentlichste, von Bedeutung. In Tagen des Rückganges ist der ein Mann, welcher stehen bleibt; auf der Flucht beweist der langsam Weichende Heldenmuth. Nach solchen Männern aber, die nicht verzagten, die nicht ermatteten, der Ungunst der Zeit durch geistige Arbeit entgegenzutreten, ist auch die Architekturgeschichte zu spähen verpflichtet, will sie eine gerechte sein. Denn hier handelt es sich nicht um die Frage, ob etwa bald nach 1648 auch in Deutschland Werke geschaffen seien wie in Rom und Paris — solche wird man vergeblich suchen — sondern darum, wie aus einer gähnenden Leere wieder eine Kunst entstand. Das Werden hat wohl stets die Geschichtsforschung am lebhaftesten beschäftigt; mit Eifer spähen wir nach den Anfängen schönheitlichen Bestrebens in allen Ländern, Zeiten und Schaffensgebieten:

Nur der Neugeburt der Baukunst in Deutschland ist ein Pathe noch nicht erlitten.

Wenn der Krieg im Lande tobt, brauchen die Dichtung und die Tonkunst nicht zu schweigen. Sie finden ihre Heimath in der weltvergeffenen Zelle des Einzelnen, wie im Kriegslager. Der Maler sucht sich wohl eine Stätte oder wandert mit wenigem Geräthe weiter. Schwerer schon wird es dem Bildhauer, ihm zu folgen. Den Baumeister allein hält die Scholle fest, er findet keine Arbeit unter dem Lärm der Waffen, wenigstens keine künstlerische. Die Kunst wurde kurz bei dem langen Leben des furchtbaren Krieges. Ein Menschenalter hindurch wurde in fast ganz Deutschland nichts Schönheitliches geschaffen. Dem heranwachsenden Geschlecht mußte die Baukunst überhaupt als vor ihm abgeschlossen erscheinen. Es sah wohl die alten Meisterwerke, aber unmerklich hatte die Kunstauffassung sich seit deren Entstehen geändert, es sah dieselben mit Bewunderung, aber ohne Bestreben sie nachzuahmen, ja an sie anzuknüpfen; es empfand keinen engen geistigen Zusammenhang mit ihnen; sie erschienen wie von Fremden errichtet. Wie kann ein Künstler, wie eine Kunst sich erhalten, wenn sie von Jahr zu Jahr vergeblich auf die Möglichkeit warten, sich zu bethätigen? Wie kann die Uebung im Entwurf, die Zusammengehörigkeit von strebenden Gedanken und thätigem Wirken, welche allein das Große erzeugt, sich übertragen von einem arbeitslosen Meister auf einen arbeitsunkundigen Schüler? Der Krieg zerriß die künstlerische Ueberlieferung, welche allein ein Volk zu stätiger Fortentwicklung befähigt. Noch heute spüren wir dies in unserer Baukunst, noch heute hat sie, wie die Bildhauerei, sich am wenigsten von der Sucht befreit, hier und da zu entlehnen, noch heute geht Frankreich und England ruhig den Weg seiner ununterbrochenen Entwicklung mit ungleich größerer Sicherheit des Zieles als Deutschland, welches zweimal brach gelegt wurde, und auch als Italien, welches zwar das 17. Jahrhundert überdauerte, aber mit dem nordischen Nachbarvolk die zweite Unterbrechung baukünstlerischer Thätigkeit, jene vor dem Ende Napoleons I., durchzumachen hatte.

Die deutsche Renaissance zeigte vor dem großen Kriege eine ganz bestimmte Richtung. Sie suchte sich aus den Banden der Kleinkunst zu befreien, welche ihre Anfänge umfesselt hielten. In den großen Kunststädten wurden aus den meißelgewandten Steinmetzen wieder entwerfende Architekten, wie sie die Gothik gekannt hatte. Man sah wohl ein, daß mit dem Ornament das Wesen der Baukunst nicht zu treffen sei. Man lernte mit Eifer von den Italienern die Größe und den Ernst der Formen. Es darf wohl angenommen werden, daß die starke Einwanderung südlicher Baukünstler bei friedlichen Verhältnissen immer mehr

zugenommen haben würde. In den Mittelpunkten der Macht sammelten sich feste Schulen, traten kräftige Künftlererscheinungen in den Vordergrund. Die Fortentwicklung beruhte nicht mehr auf der breiten Masse einer fast über alle Lande verstreuten Menge gewandter und strebsam schaffender Kleinmeister, sondern gliederte sich durch hervortretende Persönlichkeiten, welche ein anderes Ziel im Auge hatten, als jene Erbauer zierlicher Erker, reizender Thore, schmuckfroher Brunnen und anmuthig bewegter Giebel, Architekten, die wieder auf den entwickelten Zusammenhang aller Theile im Bau Gewicht legten und mit dem Blick aufs Ganze, nicht auf die Einzelheit, an ihr Werk herantraten. Was sie schufen, entbehrt zwar zunächst meist der Anmuth und der unvergleichlichen Liebenswürdigkeit der Frührenaissance, ja ist oft derb, schmuckarm und schwerfällig, aber es trägt die Anfänge einer ins Große strebenden, monumentalen Kunst in sich und ist um deßwillen schon von hohem Werth.

Es ist ja das Unglück des 16. Jahrhunderts, daß es, nachdem sein größter Mann, der Reformator deutschen Wesens, zu Grabe getragen war, und noch zu seinen Lebzeiten und zu seinem heftigen Zorn im Kleinen seine Kraft verzettelte. Nicht nur in der Politik und in der Religion. Denn so hoch und groß die Leistungen der deutschen Silber Schmiede und Plattner, der Kunstfischer und Töpfer, der Steinmetzen und Kupferstecher waren, so bezaubernd ihre Werke zumal den ihres Wesens vollen deutschen Beschauer umfassen, so waren es doch eben nur Werke der Kleinkunst, erschienen doch kein Künstler, der sich über die Anmuth zur Gewalt machtvoller Erscheinung, keiner, der sich zu einer allen Zeiten vorbildlichen Gesamtauffassung des geistigen Lebens im Kunstwerk erhob, kam kein Holbein und kein Dürer, kein den großen Hüttengewaltigen in Straßburg und Wien, Regensburg und Köln gleicher Baumeister.

Und das Kehr Bild der Kleinkunst bildete die geistige Enge im öffentlichen Leben, das kleinstädtische Wesen, die Beschränktheit der Weltanschauung, der Mangel an Opfer Sinn, die kleinliche Auffassung großer Dinge, die sich im staatlichen Sondergeist und Sektenwesen der Kirche, hier in juristischer Spitzfindigkeit, dort in päpstlicher Rechtshaberei geltend macht. Auf Luther folgte das verknöcherte Kirchenwesen, gegen dessen gleißnerisches Wesen fromme und gemüthstief angelegte Geister wie Arnd, Gerhard und der mystisch unklare Jakob Böhme vergeblich ankämpften, auf die großen Humanisten eine theologische Barbarei, die sich in zänkischen Klopffechtereien, geistloser Kleinkrämerei und verketzerndem Eifer gefiel. Selbst auf den biedereren Hans Sachs folgte nichts Ebenbürtiges, die deutsche Sprache ver-



Fig. 12. Zeughaus zu Augsburg.

kümmerte vor der lateinischen der Gelehrten, und Flacius, der Vertreter des kampffüchtigen Lutherthums, war mit den Jesuiten darin einig, daß mit deutschen Büchern kein Ruhm zu erwerben sei.

So war die deutsche Kunst nur noch vergleichbar der in sinnigen Sagen und lebensfrohen Schwänken und im schlichten Kirchenlied sich bethätigenden Volksdichtung und der Musik, welche, trotzdem die Innerlichkeit ringsum erlitten und verfolgt war, doch durch schlichte Kantoren fortgetragen wurde. Nicht mehr wurde die Kunst von dem Willen und der Begeisterung der leitenden Köpfe getragen, sondern es entstand eine kleinbürgerliche, auf das Enge und Befondere gerichtete Schaffensart, eine handwerksmäßige Auffassung der Ziele, und dies zu einer Zeit, in welcher nicht nur in Italien die Architektur den vollen Schwung hoher Meisterchaft erhalten hatte, sondern auch in Frankreich, den Niederlanden und in England große Künstler ihr den Stempel ihrer frei waltenden Persönlichkeiten zu geben wußten.

Wohl finden sich einzelne Ansätze zu ähnlichem Thun. *Paul Buchner* in Dresden suchte Großes zu vollbringen und einem Hauptgedanken alle, nach den Gesetzen der Antike frei von Willkür zu bildenden Theile unterzuordnen. Es fehlte ihm aber die künstlerische Kraft. Besser gelang es *Heinrich Schickhardt* in Stuttgart, sich zu einheitlichem Entwurf durch zu arbeiten, namentlich im ehemaligen Neuen Bau, welcher vielleicht die ächteste Palastfaçade der Renaissance in Deutschland und dabei doch in Massenvertheilung wie Gliederung ächt deutsch war. *Georg Riedinger* aus Straßburg dagegen schuf im Schloß zu Aschaffenburg die vollendete Ausbildung des aus dem festen Hause hervorgegangenen deutschen Fürstensitzes mit wohlthuender Uebereinstimmung von Haupt- und Nebenformen, mit klar durchdachter, wenn auch nicht eben künstlerisch bedeutender Planbildung, und auch sonst zeigte sich an den Fürstenthöfen eine höhere Auffassung von der Bedeutung des Planes gegenüber der Ausführung. An der Universitätskirche zu Würzburg und der Marienkirche zu Wolfenbüttel treten wieder die großen Gedanken der Gothik in neuer Umformung monumental hervor.

Aber zu einem eigentlich bedeutenden, künstlerisch freien Schaffen kommt es nur dort, wo ein wirklich weiter Blick für die Weltlage herrscht, in den großen Handelsstädten Straßburg, Augsburg und Nürnberg und durch die Jesuiten in München. Die Rathhäuser der drei Städte und das Jesuitenkolleg zu München sind Anfänge einer wirklich monumentalen Renaissance in Deutschland, welche ahnen lassen, nach welcher Richtung sich unsere Kunst entwickelt hätte, wenn sie ein starkes Vaterland und durch dieses den Frieden gefunden haben würde.

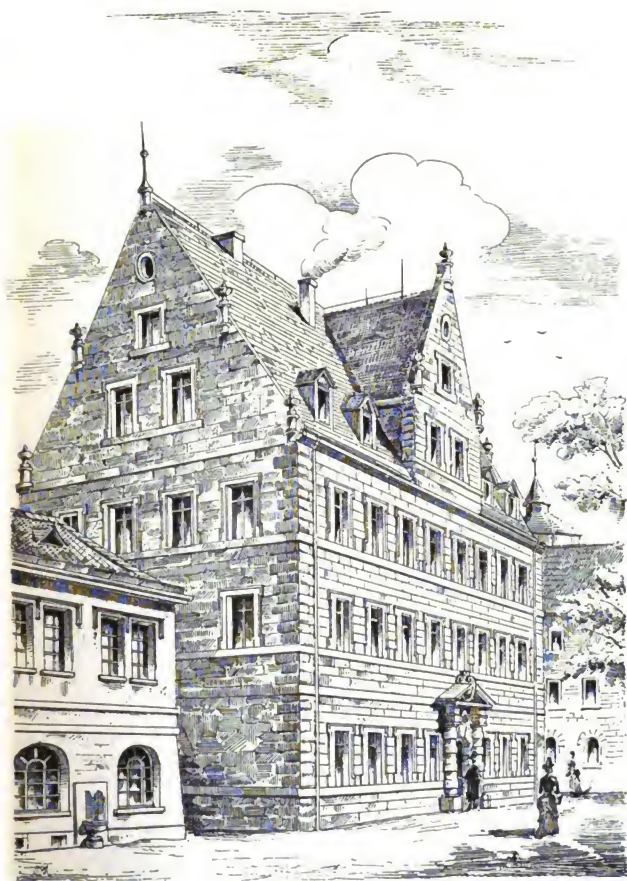


Fig. 13. Alte Realschule zu Nürnberg.

Der Meister von Augsburg ist *Elias Holl*.¹⁾ Dieser war in Italien, vorzugsweise in Venedig gewesen, etwa zu gleicher Zeit wie Inigo Jones. Er brachte von dort mehr zurück, als die zahlreichen italienischen Künstler in allen Theilen Deutschlands eingeführt hatten: nicht bloß formale Neuerungen, sondern die Empfindung für die Einheit des Kunstwerkes, für die geregelte Unterordnung der Theile unter das Ganze, für geschlossene Massen und vor allem die Erkenntniß der Macht der wagrechten Linien. Dies bekunden seine Hauptwerke in steigender Wucht. Zunächst das prächtige Zeughaus (Fig. 12), das als einheitliches Werk alsbald den Meister ankündigt, der entwerfen kann und sich über alle Theile von vornherein klar macht. Woher er aber seine Formen entnahm, lehrt ein Vergleich des Zeughausthores etwa mit demjenigen des Palazzo Durini in Mailand und sonstigen Werken *Ricchini's*. Dann das Schlachthaus, welches in seinen unteren drei Geschossen eine dem bürgerlichen Zweck des Baues vollkommen entsprechende einfache Derbheit bekundet, ein ächtes Kind des Hochrenaissancetiles, bürgerlich, gesund, vollsaftig. Nur am zweigeschoßigen Giebel ging Holl die Gestaltungskraft aus. Weiter die Willibaldsburg bei Eichstätt, welche, durch große wagrechte Linien in kräftigen Geschossen getheilt, sich über gewaltige Futter- und Festungsmauern erhebt und mit ihren zwei mächtigen Eckthürmen die Landschaft durch die Größe und den Reichthum ihrer Linien weithin beherrscht. Endlich das Rathhaus zu Augsburg, der Prachtbau im Geiste Aleſſi's, bei welchem die Sparsamkeit mit dem Raum den Meister zu gewiß unerwünschter Höhenentwicklung zwang. In allem dem ist eine so entschiedene Art, eine solche Klarheit des Willens und eine so sichere Hand bekundet, daß die Anfänge einer überlegenen, die Hilfsmittel weise beherrschende breitere Kunstauffassung deutlich ins Auge springen. Holl besaß die Befähigung, um mit Sandrart zu sprechen, „die verschwenderisch prächtige Ueppigkeit der italienischen Gebäude mit der uns in Deutschland so hochnöthigen Sparsamkeit überaus wohl zu temperiren.“

Und ähnlich äußert sich die deutsche Hochrenaissance an Nürnbergs mächtigem Rathhaus (1613—1619),²⁾ einem Werk, das an schlichter Größe seines Gleichen in Italien sucht, das gleich den Bauten Holls ohne Ordnung, nur durch die Verhältnisse, durch die beiden dichten Reihen von Fenstern in den Obergeschossen, durch die Prachtthore im gewaltigen, als Sockel behandelten Unterstock, die einfachen Linien des Hauptgesimses und die wirkungsvolle Bereicherung der Umrisslinie durch drei in kuppelartige Dachbauten endenden, doch monu-

¹⁾ Siehe: Lübke, *Gesch. d. Renaissance in Deutschland*, 2. Aufl. I. Band. Seite 421 ff.

²⁾ Siehe: Lübke, *Geschichte der deutschen Renaissance*, 2. Aufl., Band I., S. 312.

mental ruhig wirkende Erker gegliedert ist. Ebenso giebt sich im Hof ein entschiedener Wille und eine derbe Formensicherheit kund. Auch hier, in dem schlichten Erdgeschoß und den beiden Arkadenreihen darüber, erkennt man einen Meister, der nicht des Ornamentes bedurfte, um reich, nicht des Details, um ausdrucksvoll, und nicht der Ordnungen, um klar im Ausdruck des Stockwerkbauwerks zu sein.

Das Rathhaus erscheint als das Werk eines heimischen Künstlers, durch den Umstand, daß sich noch eine Anzahl von Bauwerken in der alten Reichsstadt vorfinden, die mit ihm gemeinsam den Stempel deutscher Kunst und die erneute Anlehnung an Italien zeigen. So die trefflich sich aufbauende alte Realschule (Fig. 13) mit ihren gesund gegliederten Fenstern, ihrem stattlichen Thor, den wohlausgebildeten Giebeln, ferner das einst Tucherische Haus, Maximilianplatz Nro. 44, dessen Front leider durch einen ungefertigten modernen Erker gestört wird. Das erst 1672 entstandene, wuchtig durch Rustika um die kleinen Rundbogenfenster gegliederte Tucherische Brauhaus und andere Werke mehr, in welchen die früher in Nürnberg beliebten Renaissanceordnungen, die lang gepflegten gothischen Füllornamente, die Ausgestaltung der Fenster durch fadenartige Profilierung zu Gunsten eines straffen Stockwerkbauwerks, starker, wagrechter Gliederung, und der anmuthige Reichtum mit einer derben Einfachheit vertauscht wurde. Der Kraft dieser Architekturmotive entspricht auch die Stukkierung der Innenräume, als deren eigenartigstes Beispiel das große Turnier auf der Decke des Hauptflures im Rathhause gelten muß. Während hier das Figürliche allein vorwaltet und zwar in einer so entschiedenen Weise, daß volle plastische Formen von der Decke herab in den Raum sich neigen, mischt es sich in naturalistischer Weise zu einem mehr architektonischen Gebilde im Festsaal der Realschule, in jenem des Tucherischen Hauses, wie in der zu diesem gehörigen Gartengrotte und in manchem anderen erhaltenen Werke der Stadt, so z. B. im Hauptzimmer der Wirthschaft „zum Krokodil“.

Die Münchner Residenz ist gleichfalls hier zu betrachten. Die Prachtthore nähern sich jenen zu Nürnberg. In ihrer Quaderung zeigen sie Hinneigung zu Scamozzi, ihre Monumentalität ist nicht minder groß, als an den genannten Bauten, sie sind aber auch ächt deutsch in Einteilung und Aufbau der Massen.¹⁾

¹⁾ Hiernit möchte ich meine Stellung der Ansicht P. J. Rée's gegenüber dargelegt haben, der in seinem Peter Candid (Leipzig 1885) den Entwurf der Thore dem von ihm behandelten Meister zuschreiben will, im Gegensatz zu Seidel, die Residenz zu München, Leipzig. Candid verleugnet nie den Kunstgenossen Giovanni's da Bologna und der Florentiner. Von diesen ist aber an den Thoren keine Spur.

Aber der Krieg endete schnell den durch die angeführten Beispiele nur oberflächlich gekennzeichneten Aufschwung. Die Zahl der Einwohner Augsburgs sank von 45000 auf 21000 herab, der Reichtum und die Macht der Städte wurde durch ihn gebrochen. Der große Anlauf war ein vergeblicher gewesen. Zwar knüpft sich an Holl eine Schule. Als derselben angehörig werden genannt der Maler *Matthias Kager* (geb. zu München ? 1566, † 1634), ferner *Hieronymus Thoman* und des Meisters Neffe *Johann Holl*, weiterhin auch noch *Johann Ulrich Mayer* aus Augsburg und der Kurfürstlich Bayrische Hofbaumeister *Elias Godeler*. Ueber die Werke dieser Meister ist aber sehr wenig bekannt. Kager gehört noch der Zeit vor dem Kriege an. Von ihm ist die Bemalung der Ostfaçade des Weberhauses (1607) in Augsburg¹⁾, in welcher zwar versucht wurde, auf den architektonischen Gedanken des Baues einzugehen, jedoch immer noch das rein Malerische, die Behandlung der Front als Bildfläche, vorwiegt. Besser sind nach dieser Richtung die unter Holl's Beeinflussung bemalten Thürme des heil. Kreuzes, des Frauen- und Barfüßer-Thores (1610—1612), die ersten von Kager, die letzteren von *Hans Freyberger* (wirkte 1604—1630), in welchen wenigstens feste architektonische Umrahmungen gegeben und der Aufbau folgerichtig gegliedert war. Keiner dieser Meister gelangte zu Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Architektur. Wie konnten sie auch, da es ihnen an der Möglichkeit fehlte, sich zu bethätigen! Und weil diese fehlte, suchte sich der deutsche Kunstgeist einen neuen Weg. Er schrieb Bücher, er schuf wenigstens im Zimmer, da der Werkplatz verlassen war. Augsburg beginnt der Mittelpunkt des europäischen Kunsthandels zu werden. Es liefert namentlich auch architektonische Werke, meist nicht von letzter Vollendung der Ausführung, doch in unermüdlichem Eifer. Unter den schreibenden Architekten machte sich zuerst der Ulmer Meister *Furtenbach* bekannt.

Joseph Furtenbach (geb. zu Leutkirch 1591, † zu Ulm 1667),²⁾ ging vor Beginn des großen Krieges nach Italien und wurde nach seiner Rückkehr Stadtbaumeister von Ulm (1631), hatte also zwar seine Lehrzeit in Deutschland durchgemacht, seine eigentliche Bedeutung als Theoretiker liegt jedoch in der genauen Kenntniß des Südens. Zehn Jahre lebte er im Lande der Kunst, hatte er, wie er erzählt, Zutritt bei den „vornehmsten Ingenieuren und in deren Akademien.“ Namentlich sein „Reisebuch“ giebt Aufschluß über seine Studien, überrascht durch

¹⁾ Vergl. A. Buff, Augsburger Façadenmalerei, in Ztschr. f. bild. Kunst 1886.

²⁾ J. Furtenbach, Neues Itinerarium Italiae, Ulm, 1627; Architectura civilis, Ulm, 1628; Architectura privata, Augsburg, 1641; Mannhafter Kunstspiegel, Augsburg, 1663.

die Vielseitigkeit des Kunsturtheils, das nicht nur den „alla moderna“ ausgeführten Bauten, der Jesuitenkirche zu Rom, dem Theater des Palladio, namentlich den Prachtwerken Genua's ihr Recht werden läßt, sondern selbst an dem Dom zu Mailand, am Dogenpalast zu Venedig volle Befriedigung findet. Furttenbach kommt eben als ein der neuen italienischen, in ihrem fortgeschrittenen Wesen noch fremder, als ein in der Renaissance stehender Meister über die Alpen, der seines Vaterlandes Eigenart, ja seine Ueberlegenheit in vielen gewerblichen Gebieten — er nennt die Zimmerkunst, Schlosserei und Tischlerei — sich voll bewußt ist. Außer von technischen Dingen, außer von dem schiefen Thurm zu Pisa, giebt er in seinem Reisebuch Darstellungen eines Alessi'schen Palaſtes in Genua und von Santi's Kasino im Borghese'schen Garten, während er in der Architectura civilis bei einem Entwurf eines fürstlichen Palaſtes auf das Vorbild des Palazzo Pitti zurückgreift, indem er eine „tapfere und heroische,“ wenngleich an Gewalt dem berühmten Florentiner Bau nachstehende Quaderung anordnet. Ihm, dem Sohn einer kriegerischen Zeit, ist also der trotzige Medicäerbau der beste Ausdruck fürstlicher Macht, während er zu den Palästen für den „Herrenstand“ in Venedig, für eine „adelige Person“ in Genua die Anregung zu seinen Bauentwürfen findet. Aber in diesen großen und monumentalen Werken spiegelt sich nicht das eigentliche Wollen des deutschen Meisters wieder. Immer drängt die heimische Art mit ihrer Freude am Detail und an technischen Dingen durch die Fragen der hohen Kunst hindurch. Die Grotten spielen da eine große Rolle, jene mit Muscheln und buntem Gestein ausgezierten Räume, die später in keinem Garten, keinem Schloß fehlen durften. In Florenz sah er den Ausbau der Flügel und des Gartens am Palazzo Pitti, aus Genua brachte er genaue Zeichnungen von verschiedenen solchen Bauwerken, ja er rühmte sich seines Lehrers im „Grottenwerk“, des *Paolo Rizio*, Architekten der Stadt Genua. Nicht minder beschäftigten ihn die Gärten und in erster Reihe die Einrichtung des Theaters, dessen Kenntniß er dem *Giulio Parigi*, seinem Lehrer an der Kriegsschule zu Florenz verdankt.

Aber all sein Wissen war umsonst. Inmitten des furchtbaren Krieges, der in Deutschland tobte, fand sich für Furttenbach keine Gelegenheit, das dort Erlernte praktisch zu verwerthen. Nur aus seinen Büchern sehen wir, wie sehr sich der Meister mit dem Plan des Baues eines Theaters beschäftigt hatte. Heißt es doch in der Erklärung eines 1650 gezeichneten Grundrisses zu einem „Schaufpielsaal“, ein solcher sei „etwas kurzweiliges und holdseliges zu traktiren, dieweil — Gott sei darum ewiges Lob und Dank gesagt — der edle Friede nunmehr recht und wohl bestätigt worden, daß gleichwohl den noch im Leben übrig

gebliebenen Menschen auch bisweilen Rekreation und Erfreulichkeit mit ehrlichen, lobwürdigen Exercitien gemacht werde, als da seien Fechten, Fußtourney, Springen, Tanzen, Mahlzeiten und Komödien.“

Ueberblickt man die damalige Literatur ¹⁾ der architektonischen Formen, so findet man in erster Linie die Tischler als die Lehrer der Nation in diesem Schaffensgebiet. Der Leibtrabant, Guardipfeiffer und Tischler *Gabriel Krammer*, welcher 1610 in Köln seine „*Architectura*“ herausgab, der Nürnberger Tischler *Georg Caspar Erasmus*, der 1666 mit einem „Säulenbuch“ hervortrat, *Simon Cammermayer*, welcher ihm 1678 mit einem ähnlichen, gleichfalls in Nürnberg verlegten Buche folgte, *Johann Indau*,²⁾ der Wiener „Kammertischler“, der 1686 mit dem „Wienerischen Architektur-, Kunst- und Säulenbuch“ sich einen Namen machte, *Marcus Nonnenmacher*, der ihm 1710 mit einem wieder in Nürnberg verlegten „Pragerischen Säulenbuch“ folgte, *Joh. Chr. Senkeisen*, welcher etwa gleichzeitig in seiner Vaterstadt Leipzig ein entsprechendes Werk schuf — alle diese sind wackere Tischler, die an ihren Schränken und Vertäfelungen, ihren Altären und Kanzeln die Formen der Baukunst verwendeten und die Ueberlieferung der Renaissance fort entwickelten. Sie bilden ihrem ganzen Wesen nach eine konservative Richtung gegenüber der Fremdländerei in den höheren Lebenskreisen. Namentlich hinsichtlich des Ornamentes gestaltet sich eine eigenartige, nationale, wenn auch keineswegs glückliche Formgebung aus. Die Renaissance liefert die Grundmotive. Aber ihre Feinheit verschwindet, sie wird derber, die alte Schwungkraft der Linien verfällt in Weichlichkeit, die abgemessene Freiheit in derben Schwulst. Das Fratzenhafte gewinnt einen unmäßigen Einfluß und das Ornament wird nahezu zu einem Kultus des Häßlichen. Die architektonischen Formen verlieren ebenso die straffe Feingliedrigkeit, die barockesten Motive sind die beliebtesten. Nirgends finden die gewundenen Säulen so allgemeinen Anklang wie bei den deutschen Tischlern, nirgends wird die Ueberschneidung der Hauptprofile so regelmäßig durchgeführt, nirgends ist der äußerliche Zierath ein so starker als an ihren kirchlichen Werken. Dieses Barock der deutschen Tischler hat die Uebereckstellungen, das Abbrechen und Aufrollen der Giebel, die Vorliebe für der Schreinerei ganz entsprechenden Verkröpfungen, hat alle jene Motive in die Architektur übertragen, welche in Zukunft die deutsche Baukunst von der italienischen und französischen unterscheidet, hat ihr jene bunte Formenfülle gegeben,

¹⁾ Ich benütze Dr. Berlings Abhandlung über die Entwicklung der Säulenordnungen.

²⁾ Dr. A. Hg., das Wiener Architekturbuch Indau's in den Berichten des Alterth.-Vereins zu Wien, 1887.

welche in Italien nie in gleicher Weise zum Ausdruck kam, jene Liebe an der Durchbildung der Einzelheit, aber auch jene geringere Monumentalität in den Werken der weniger groß angelegten Baumeister.

Die Zahl der Architekten, welche sich an der literarischen Bewegung beteiligten, ist ungleich geringer.

Furttendach zur Seite steht der Architekt und Ingenieur *Georg Andreas Böckler*, welcher 1644–1659 in Frankfurt a. M. lebte und einen Band herausgab,¹⁾ der in der Hauptsache von Brunnen und Grotten handelte, aber auch die Architektur berührt. In diesem Werke bespricht er zwei Schlösser, die unlängst entstanden waren und als die ersten großen Bauwerke nach dem Kriege wirklich beachtenswerth sind. Er stellt sie in Gegensatz zu einem längst verschwundenen Rechenberg'schen Gartenhaus bei Dresden, einem reizvollen Renaissancebau, den er bezeichnend als in der „alten, obwohl zierlichen Manier“ errichtet nennt.

Jene beiden Schlösser sind die von Gotha und von Weimar. Das erstere, hoch über der Stadt thronend und fast im ganzen Herzogthum sichtbar, entstand unter dem trefflichen Herzog Ernst dem Frommen (1626–1675), einem der besten Fürsten der Zeit. Mit Kraft und Eifer war dieser bemüht, die schweren Wunden zu heilen, welche der Krieg seinem Länd-

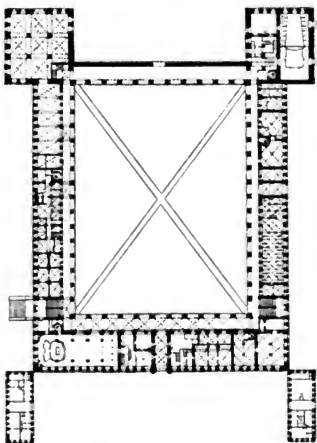


Fig. 14. Schloss Friedenstein zu Gotha. Grundriss.

chen geschlagen hatte. Ein riesiger Schloßbau schien nach damaliger Auffassung eines der besten Mittel, Geld unter die Leute zu bringen, und so entstand denn an Stelle des schon in den Grumbach'schen Händen zerstörten Grimmensteines durch den Architekten *Andreas Rudolphi* der Friedenstein (seit 1648) (Fig. 14). Der Grundgedanke des Schlosses ist ein einfacher: Ein mächtiger viereckiger Hof, den

¹⁾ *Architectura curiosa nova*, das ist Bau- und Wafferkunst, Nürnberg 1664. Nachrichten über ihn erhielt ich durch die Güte der Herren Stadtarchivar Grotefend und Direktor Archit. Luthmer in Frankfurt a. M.

an drei Seiten breite Flügel umgeben. An der vierten zieht sich zwischen zwei großen, mit geradlinigen, helmartigen, doch oben in Laterne und welfche Haube endenden Thürme eine abschließende Mauer mit dem Hauptthor hin. Rings um den Hof sind Arkaden auf schweren gequadrten Pfeilern angeordnet. Die Masse ist sehr schwerfällig, ohne jeden Schmuck, nur durch vereinzelte wagrechte Linien getheilt. Die wenigen Details sind derb. Die innere Eintheilung bietet keine größere Raumentfaltung, die Stockwerkhöhen sind für die Tiefe der Zimmer niedrig und mögen den später die Einrichtung des Schlosses beforderten Barockkünstlern das Leben herzlich fauer gemacht haben; beachtenswerth ist, daß auch hier von der Lieblingsbildung der Renaissance, dem Wendelstein, zu geradarmigen stattlichen Treppen übergegangen wurde. Wo sich aber schmückende Einzelheiten finden, wie in der inmitten des Vorzimmers zu den Festräumen stehenden Säule, kehren die Formen etwa von Aschaffenburg wieder oder zeigt sich eine unklare Freude an Schnörkeleien, ebenso wie an den Umräumungen des aus der Renaissanceperiode stammenden Thores zur Hofkirche. Der festungsartige Charakter des Schlosses ist kräftig ausgedrückt. War Rudolfi doch durch seinen Vater, *Michael Rudolfi*, Festungsbaumeister von Magdeburg, des berühmten Straßburger Kriessingenieurs *Daniel Speckle* Schüler, war doch in seinem Mitarbeiter *Matthias Staudt* aus Breifach dieser Zusammenhang mit dem Elsaß nochmals dargestellt, während der Erfurter Landbaumeister *Kaspar Vogel* das heimische Element am Bau verkörperte.

Das Schloß Wilhelmsburg zu Weimar (seit 1651), ein Werk des *Moritz Richter*, hat mit dem zu Gotha gemein, daß es der früher an jedem Kunstbau unentbehrlichen Giebel ermangelt. Auch hier sind die Massen derb wagrecht getheilt, hat der ganze, in der Grundform ähnlich, doch minder gleichmäßig angelegte Bau etwas kafernenartig Düsteres, welches auch der durch *Wolfgang von Goethe* (geb. zu Frankfurt 1748, † zu Weimar 1832) nach dem Brande von 1774 bewirkte Umbau (1790 bis 1803) demselben nicht völlig nahm. Die hier etwas schlanker entwickelten, gleichfalls gequadrten Hof-Arkaden sind nur in den Jochen der Hauptachse geöffnet, sonst zugesetzt und von Fenstern unterbrochen, die eine kleinere Rustika als Gewände haben. Die Fenster der beiden Obergeschosse haben noch die für die Renaissance bezeichnende Eigenschaft, hinter die Wandfläche nach Art der Fasn zurückprofilirt zu sein, so daß nur das äußere Plättchen über die Putzfläche vorragt. Bedeutender entwickelt sich die Architektur nur durch eine Säulenhalle an der Parkseite. Die kräftig einfache Profilbildung dieses stattlichen Bauthelles reiht sich derjenigen der süd-deutschen Meister an.



Die Augustusburg zu Weiffenfels (1664—1690), gleichfalls *Richter's* Werk, entspricht hinsichtlich der Lage den beiden thüringischen Nachbarbauten. Hoch über der Stadt gelegen, ist sie einer Citadelle gleich zu achten. Die Façade ist dreigeschoßig, an den Ecken finden sich gequaderte, in breite Kapitäle endende Lifenen; die Fenster sind von rechtwinkligen Blenden umgeben. Hierin ist der Bau der Außenansicht des weimarischen Schlosses völlig verwandt: kein Kunitwerk, doch eine Arbeit tüchtigen handwerklichen Könnens. Die Grundanlage ist wieder sehr bedeutend, der von Gotha ähnlich. Nur erhebt sich der wuchtige Thurm mit einer durch zwei Geschoße reichenden Pilasterordnung und mit einem schweren Kuppeldach über dem Mittel des Hauptflügels, ist das Thor in der gegenüberliegenden, den Hof abschließenden Mauer stattlicher, in derber Rustika ausgebildet. Die Raumvertheilung im Innern wurde durch die Zurichtung des Schlosses zur Kaferne zerstört, doch gehören die geradarmigen ansehnlichen Treppen auch hier der ersten Anlage an. Der wichtigste Theil des Schlosses ist aber die Kapelle, denn dieselbe führt einen Gedanken weiter, welcher in Sachsen vor dem Kriege schon die Geister beschäftigt hatte, den protestantischen Kirchenbau.

Das älteste protestantische Gotteshaus ist die Schloßkapelle zu Torgau, welche Luther selbst 1544 einweihte. Mit voller Erkenntniß der geschichtlichen Bedeutung des Baues war derselbe aufgeführt als protestantische Kirche im Gegensatz zu allen übrigen Gotteshäusern der Christenheit, es ist mithin zu erwarten, daß auch in der Bauart sich Aenderungen zeigen, welche der Ausdruck jenes freudigen Bewußtseins sind.

Der Kirchenbau in Sachsen hatte im Anfang des 16. Jahrhunderts eine scharf ausgeprägte Richtung eingeschlagen. Seit dem 14. Jahrhundert war ausschließlich die Hallenanlage beliebt; die Meister bestrebt sich mehr und mehr, die Stützen so schlank wie möglich zu gestalten, offene, einheitlich-weite Innenräume zu bilden und die Gewölbe der Schiffe durch Verschlingung der Rippen zu einem Ganzen zu verflechten. Sehr bald, und zwar zuerst an der Stadtkirche zu Zwickau, führte das Bedürfniß großer Grundflächen für die bei wachsender Volkszahl und sich mehrenden religiösen Erregung den Kirchen zuflömenden Menschenmengen zu einer eigenthümlichen Erweiterung der Bauten dadurch, daß die Fensterwände nicht mehr an das innere, sondern an das äußere Ende der Strebepfeiler gerückt, diese mithin in den Bau gezogen wurden. Hierdurch entstanden längs des Schiffes Kapellen, welche, in halber Höhe der Kirche überwölbt, über sich balkonartige Einbauten trugen. Diese wieder wurden unter einander

verbunden, und so bildeten sich, theils in Zusammenhang mit dem Lettner, wie zu Freiberg, theils nur an den Umfassungswänden, wie zu Schneeberg, Annaberg, Jena, Marienberg, die ersten Emporenanlagen.¹⁾

Das so gewonnene Motiv nahm auch die Torgauer Kirche auf, bildete jedoch bei einschiffiger Anlage die Emporen weiter aus, da an Stelle der Kapellen seitliche Sitzplätze angeordnet wurden, und änderte den Grundriß dadurch, daß der gefonderte, für einen bevorzugten Priesterstand berechnete Chor, als ächt katholisch, fortfiel und in ziemlich äußerlichem Widerstreit gegen die bestehende Regel, der Altar nach Westen verlegt wurde. Der Mangel jeder den Blick auf die inmitten einer Langseite angebrachten Kanzel hindernden Stütze, mithin die Schöpfung eines Predigttales, ist schon für dieses erste protestantische Werk bezeichnend, wie auch den Forderungen des Kirchengefanges durch Anbringung eines Sängerkhores auf der Empore hinter dem Altar genügt wurde. In allen sächsischen Schlössern des 16. Jahrhunderts folgte man dieser Anlage, so im Schloß zu Dresden, Augustusburg, Freiberg, Schmalkalden, indem man die Emporen immer mehr zu einer im Sinne der Renaissance gedachten doppelten Arkadentstellung umgestaltete. Im Allgemeinen blieb aber die Entwicklung bei dem Torgauer Vorbilde stehen. Denn es fehlten anregende bauliche Aufgaben, theils, weil die vorhandenen Klosterkirchen selbst bei steigender Einwohnerzahl dem Bedürfniß der von ihnen Besitz nehmenden Gemeinden genügten, theils, weil der religiöse Sinn unter den Protestanten unter dem pfäffischen Gezänk Tiefe und schöpferische Kraft verlor.

Nach dem Kriege zeigten sich die Architekten zunächst unsicher in der Behandlung der Kirchen-Anlagen. Aus Süddeutschland ist namentlich ein Bau in der Stadt des protestantischen Bekenntnisses, in Augsburg, durch seine von der hohen Kunst Elias Holl's kaum noch Spuren aufweisende Formbehandlung, wie durch die Einrichtung kulturgeschichtlich beachtenswerth. Die praktischen Reichstädter hatten es verstanden, bei Benutzung der vier gothischen, nun dem lutherischen Gottesdienst überlassenen Kirchen sich in sehr einfacher Weise über die Schwierigkeiten des katholischen Grundrisses hinwegzuhelfen. Auch hier steht die Kanzel seitlich im Langhaufe. Mithin sitzen die Kirchbesucher der vorderen Schiffshälfte während der Predigt mit dem Rücken nach dem Altar, der Kanzel zugewendet; beim Abendmahl aber

¹⁾ Vergleiche über den sächsischen Kirchenbau: R. Steche, Darstellung der älteren Kunstdenkmäler des Kgr. Sachsen, Dresden 1884 ff.

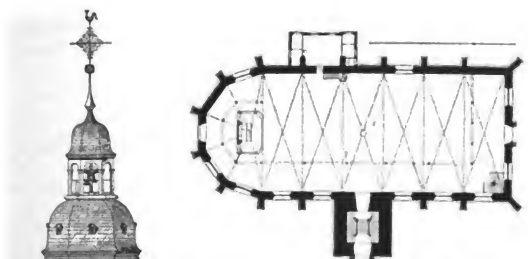


Fig. 15. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Grundriss.

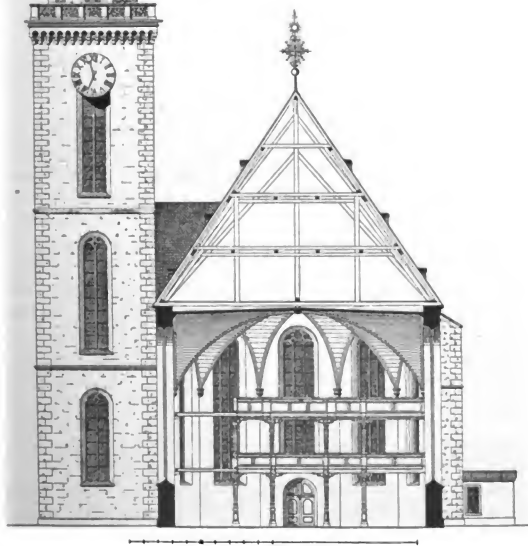


Fig. 16. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Querschnitt.

heißt es „Kehrt!“ und werden die Scharniere der wie in Bahnwagen sich bewegenden Banklehnen herumgeklappt, so daß nun die ganze Gemeinde dem Altar das Gesicht und der Kanzel die Seite zukehrt. Diese so außerordentlich weihelose Form ist noch heute in Gebrauch, ja, in der 1653 errichteten und 1697 weiter ausgeschmückten Heiligen Kreuz-Kirche, einem Werk des Tischlers *Johann Jacob Krause*, wurde sie aus Mangel eines besseren Gedankens einfach wiederholt, an einem Bau, welcher ein merkwürdiges Zeugniß des geringen Kunstbedürfnisses in den süddeutsch-protestantischen Gemeinden darstellt. Das benutzte Grundstück, und demselben folgend der ganze Bau, hat die Gestalt eines Vierecks, dessen scharf erkennbare Unregelmäßigkeiten, ganz als müßte es so fein, offen, ohne jeden Versuch der Verschleierung gezeigt werden. Eine runde Nische mit dem Orgelchor und davor ein Tisch als Altar, eine Empore, das Merkmal protestantischer Kirchen, mit grau in grau gemalten Darstellungen aus der biblischen Geschichte auf der Brüstung, eine flache, nur wenig farbige Holzdecke bilden neben einigen späteren Bildern von Geistlichen den einzigen Kirchenschmuck und verhindern durchaus nicht, daß der Bau weit mehr einer Scheune, als einem Gotteshaus ähnelt. Im Aeußeren steht mit dieser Strenge die fast kokette Bildung des vor die Façade auskragenden Dachreiters im Gegensatz.

Die ältere Dreifaltigkeitskirche in Regensburg (1627—1631), eine weiträumige Halle mit Tonnengewölbe, geradlinigem Chorabschluß, zwei noch gothisch gestalteten Thürmen an der von hohem Giebel bekrönten Ostseite, als deren Baumeister uns *J. Karl Ingen* genannt wird, sei hier noch als ein Versuch der Lösung erwähnt. Die Katharinenkirche zu Frankfurt a.M. (1678—1680) (Fig. 15 u. 16), welche *Melchior Hessler* baute, ist gar nur ein in flachem Bogen überspanntes Schiff mit Abschluß im Vieleck, einem feitlich stehenden Treppenthurm und zweifachen Emporen, die um den Chor und zwei Seiten des Schiffes sich ziehen. Die dritte, die Kanzelseite, aber ist freigelassen. Das Thor ist noch in hübschen Renaissanceformen gehalten. Ganz ähnlich, doch zierlicher in der malerischen Ausstattung ist die protestantische Kirche zu Worms (Fig. 17). Bei allen diesen Bauten bekunden sich bei nüchterner Weitraumigkeit geringe künstlerische Ansprüche. Um diese hervorzuheben, bedurfte es wieder treibender geistiger Anregungen und des beruhigenden Genußes dauernder Friedensjahre.

Und wirklich zeigte sich bald ein vertiefter Sinn im protestantischen Kirchenbau, sobald der Pietismus sich der Seelen bemächtigte. Nirgends wurde er lebhafter aufgegriffen, als in Sachsen und Brandenburg seit 1670 Spener seine häuslichen Religionsübungen eingeführt

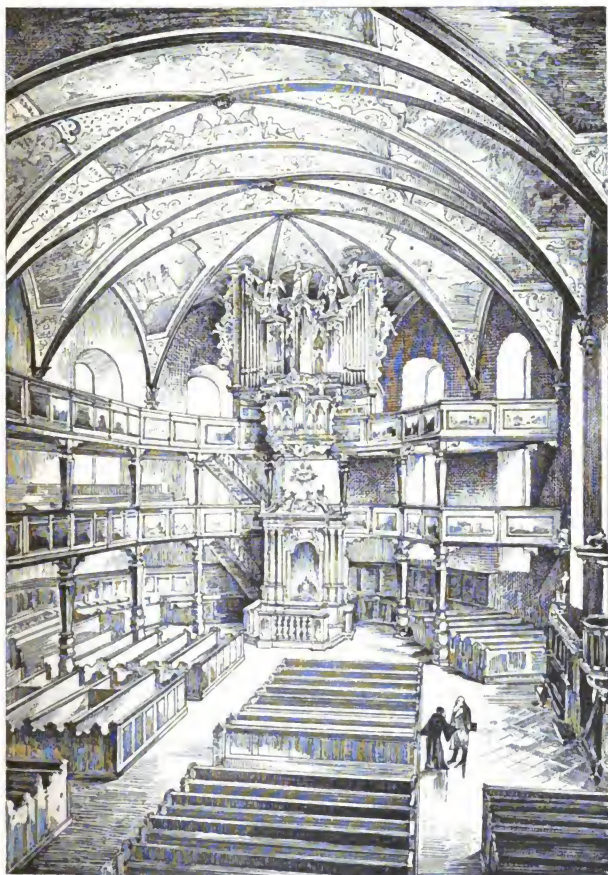


Fig. 17. Protestantische Kirche zu Worms.

hatte, seit 1689 August Hermann Francke in Leipzig seine Collegia philobiblica zum großen Aergerniß der orthodoxen Geistlichkeit abhielt, als Spener selbst in die Hauptstadt der Rechtgläubigkeit, in Dresden, wenn auch nur auf wenige Jahre (1686—1691), einzog, und endlich in Halle sich die Anhänger der neuen theologischen Richtung festsetzten. Es ist kein Zweifel, daß den so unfählich trockenen und nüchternen Wortklaubereien der alten Kirche gegenüber die gewaltsame Rückverfetzung in die Denkweise Luther's und des 16. Jahrhunderts, der Pietismus mit seiner tiefen Innerlichkeit, seinem verstärkten Hinweisen auf ein Gott gefälliges Wesen, als den Kern aller Frömmigkeit, einen wichtigen Fortschritt bedeutete. Es war dem traurigen Gange der öffentlichen und privaten Dinge ganz entsprechend, der Vorliebe für ernste und weltabgewendete Gedanken, die sich in den Inschriften und Grabmalen jener Zeit als eine fortwährende Erinnerung an die Vergänglichkeit des Irdischen findet, daß man erst in einer tiefen, inneren Erschütterung, der „heil samen Verzweiflung“ an der eigenen Tüchtigkeit zum Guten, den „Durchbruch der Seele zur Gnade“ erblickte. Die unerbittliche Verfolgungshaft orthodoxer Eiferer sank dahin vor einem milden Bekehrungsdrange, dessen schönste Blüthe das von den Herrnhutern gepflegte Missionswesen und die zahlreichen kirchlichen Wohltätigkeitsanstalten, namentlich in Halle, sind. Im ganzen protestantischen Deutschland blühte damals wieder das von neuer Innerlichkeit und schönem Gottvertrauen zeugende Kirchenlied auf, Johann Ritt in Hamburg, Martin Pinckardt, der Schöpfer des unvergänglichen „Nun danket alle Gott“, Georg Neumark, der Sänger des von tiefer Religiosität durchwehten „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, sind Zeugen jener frommen Ergriffenheit, Paul Gerhardt und Flemming gaben ihr den formvollendetsten Ausdruck, bis endlich Sebastian Bach in seinen Oratorien und Passionen den Gehalt der Zeit in der Fülle des Tones zusammenfaßte.

So beginnt denn auch mit dem letzten Viertel des Jahrhunderts eine sich bald über ganz Norddeutschland dehnende Neubelebung kirchlicher Architektur, welche, obgleich sie bisher unbeachtet blieb, doch zu einem jenen Meisterwerken der Dichtung und Tonkunst durchaus verwandten Abschluß gelangen sollte.

Wie arm an Gedanken die damalige Zeit war, dafür geben einige fächfische Bauten schlagenden Beweis. Als die Kirche zu Schwarzenberg (1690—1699) im Erzgebirge niedergebrannt war, wußte der Baumeister *Johann Georg Roth*, so wenig wie Heßler in Frankfurt a./M., an einer Stelle etwas Besseres zu setzen, als eine getreue, nur mit Renaissance umkleidete Nachbildung des spätgothischen Hallenbaues im be-

nachbarten Schneeberg, jedoch unter Hinweglassung der Gewölbe und Strebepfeiler, so daß ein weiter, ungegliederter Raum von beträchtlichen Verhältnissen entstand. Als die Begräbniskirche zu Plauen i./V. errichtet wurde, wußte man wieder kein Mittel, als die Nachbildung gothischer Motive. Man legte an das quadratische Schiff nicht nur einen, sondern drei Chöre, während vor die vierte Flanke ein Thurm gesetzt wurde. So entstand auf ganz anderer Grundlage als im Katholicismus ein Centralbau in Kreuzesform, der hervorgegangen war aus dem rein praktischen Bedürfnisse der geschlossenen Raumbildung für eine Predigtkirche.

In unmittelbarem Zusammenhange mit den gothisirenden, mithin unzweifelhaft dem nationalen Boden entsprossenen, von Außen unbeflußten Versuchen im sächsischen Voigtlande, steht der Bau der alten, großen Michaeliskirche in Hamburg, welche angeblich durch *Christoph Corbinus* 1649—1661 errichtet wurde; da jedoch dieser sonst in der Baugeschichte Hamburgs nie wieder auftritt, will mir scheinen, als sei er nur der bauleitende Rathsherr, die Meister *Bartholomäus Jansen Groenfeld* (aus Amsterdam, 1635—1659) und der Voigtländer *Peter Marquart*, welcher 1665—1669 den Thurm hinzufügte, seien die Architekten des lebhaft an die gothische Marienkirche in Zwickau erinnernden Baues gewesen. Auch hier handelt es sich um eine dreischiffige Anlage, mit aus dem Zwölfeck geschlossenem, die ganze Breite des Langhauses umfassenden Chor, wie zu Schwarzenberg. An Stelle der gothischen Formen treten toskanische Säulen auf hohem Postament Rundbogengewölbe und an den Umfassungswänden Emporen.

Die Kapelle des Schlosses Weissenfels nun (1663—1682), welche noch Leonhard Sturm als eines der besten Werke protestantischen Kirchenbaues in Deutschland rühmt, bildet ein längliches Rechteck. Dem Altar gegenüber zieht sich längs der gegen den Hof gerichteten Wand eine doppelte Empore hin, welche, in zwei Reihen Arkaden über einander bildend, sich seitlich bis etwa zur Hälfte der Längswände erweitert. Der Ausdehnung der Empore entsprechend ist der Schiffsraum durch ein Gitterwerk abgetheilt, so daß der Altar von den Gläubigen gefondert ist. Das Arkadenmotiv ist wieder an den Fenstern der Wand hinter dem Altar und in je einer Achse zur Seite verwendet. An der Linken erhebt sich die Kanzel, welche von der hinter dem Altar im Bogen sich hinziehenden Sängerempore zugänglich ist. Die Arkaden sind ohne Ordnung, der ganze Entwurf von sehr bescheidenem künstlerischen Rang. Wichtig ist dagegen die Aus schmückung. Die Farben der Wände sind rosa und apfelgrün, die reichlich auf denselben angebrachte Stukkatur ist weiß. Diesen der Renaissance-Empfindung widerstrebenden

füßlichen Tönen entspricht der Gedankeninhalt des Ornamentes. Die Kirche erscheint wie ein festlich geschmückter Tanzsaal: In allen Füllungen hängen naturalistische Blumengewinde, über alle architektonischen Formen geschnittenes Rankenwerk, in den Rahmungen der tonnenartig gewölbten Decke schweben Engelsgestalten in meist trefflich dargestellter Bewegung. Das Altarblatt wird durch ein sinnreiches, durchbrochenes Ornament ersetzt, hoch über der Kanzel schwebt das Bild des Gekreuzigten. Die Fülle von Formen, eine Ueberladung mit beziehungsreichen realistisch-sinnigen Anspielungen auf die Welt der Blumen und Früchte, die ungenügende Festigkeit des architektonischen Gerippes und die täppische Ueberzierlichkeit lehren, daß der Bau in den Tagen der Pegnitzschäfer erfunden und ausgeführt wurde.

Ganz ähnliche Dinge wiederholen sich im Herzogthum Gotha. So in der weiteren Ausstattung des Schlosses Friedenstein, welche, nach Inschriften zu urtheilen, 1685—1687 erfolgte. Da ist denn freilich die Vielgestalt schon zum Erheutern übertrieben. Der Kamin des Vorzimmers mit seinen Wappen, Adlern und Trophäen, namentlich aber der Festsaal, zeigen eine überaus eigenartige Richtung großen künstlerischen Wollens, aber völligen Mangels der leitenden Schulung. An der verhältnißmäßig niedrigen Decke des Saales ist eine so schwere Stukkirkung angebracht, wie sie der Künstler vielleicht an den Wölbungen süddeutscher Kirchen als wirkungsvoll gesehen hatte. Einzelne Glieder der reich verwendeten figürlichen Gestalten treten in voller Plastik hervor und hängen unverkürzt tief in den Raum hinein. Alle Formen sind sehr derb und schwulstig, so die zwischen den Fenstern sich erhebenden Hermen, welche je ein Wappen tragen. Von besonderer Wirkung sind die beiden in den Saal eingestellten architektonisch gegliederten Arkaden, in welchen das Prunkgeschirr auf vergoldeten Konsohlen seine Aufstellung findet. Die Wände sind mit Spiegeln belegt, Stickereien zieren den Aufbau, Hermen dienen als Fackelhalter; der Fußboden ist ein reiches, etwas bunt gefärbtes Mosaik, eine prunkhafte, derbe Pracht macht sich in überaus bezeichnenden Formen geltend. In dem gleichfalls reich mit Stukk, mit Kinderfiguren, Ranken und Laubgehängen geschmückten Schlafzimmer ist bereits die Bettische nach französischem Vorbild angebracht. In einem weiteren Raum ist als vorwiegender Schmuck das Porzellan verwendet.

Der dekorative Schmuck ist auch hier gleichen Inhaltes, wie in Weissenfels. Es waren vielleicht oberitalienische Stukkateure an demselben beschäftigt, oder wahrscheinlicher Deutsche, welche in Italien oder Süddeutschland ihre Lehrzeit durchgemacht hatten. Denn es ist in diesen Räumen eine durchaus deutsche Stimmung, sie verkünden

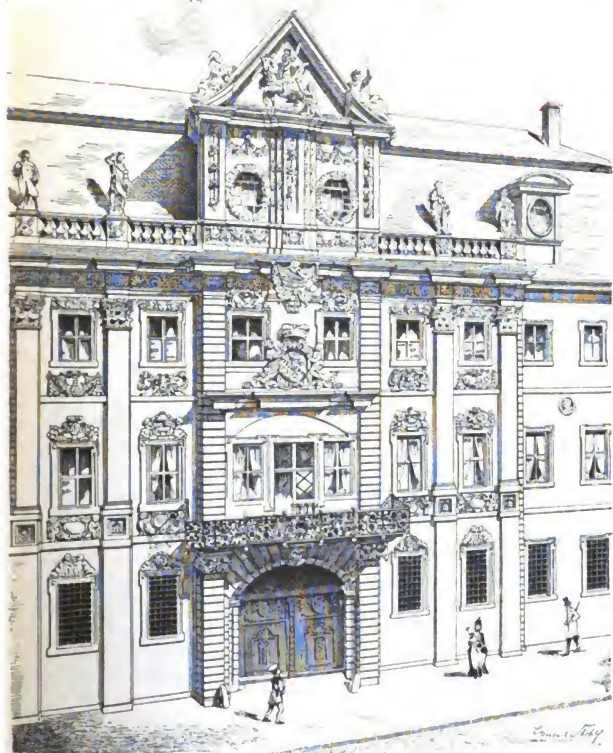


Fig. 18. Steueramt zu Erfurt.

in der packendsten Weise die Zeit, in welche die besten Geister die innere Verrohung der Gemüther durch ein umständliches und verschnörkeltes Formenwesen zu verhüllen und zurückzudämmen bemüht waren.

Auch die Schloßkirche (Fig. 14) zeigt den engsten Zusammenhang Weißenfels. Hier ist an den drei Seiten des rechtwinkligen Raumes eine breite Empore angeordnet und befindet sich Sängerchor und Orgel zwischen dieser an der vierten, einer Schmalseite, in geforderter Entwicklung. Der Altar steht in der Mitte derselben, vor ihr die Kanzel und der von einer mit Statuen geschmückten Balustrade eingefasste Altarraum. Die Herrschafts-Empore an der gegenüberliegenden Schmalseite ist mit besonderem Aufwande ausgestattet. Die Ausschmückung der Kirche mit stattlichen vor die Emporenpfeiler gestellten Säulen in einer ungleich freieren und größeren Architektur, als an den sonstigen Bautheilen, gehört schwerlich deutschen Händen an. Sie war aber bereits 1669 vollendet, da sie damals dem Reisenden Chappuzeau als Sehenswürdigkeit gezeigt wurde.¹⁾

Ob es noch Rudolfi, einer der Richter, oder wer es sonst gewesen sei, der die uns hier beschäftigenden Bauformen in Friedenstein schuf, weiß ich nicht zu sagen. Dagegen ist der Name des Schöpfers des kunstgeschichtlich beachtenswerthen Schlosses Friedrichswerth bei Gotha uns überliefert:²⁾ *Jeremias Tütleb*. Die Grundform dieses Baues ist wieder eine dreiflügelige. An den gegen den Hof zu gerichteten Seiten zieht sich ein breiter Gang, an den äußeren die Zimmerflucht hin. In der Achse durchschneidet die stattliche zweiarmige Treppe den Bau. Diese giebt zu einem eigenartigen Mittelrisalit Veranlassung. Zu dem Vorraum führt ein breites Rundbogenthor, zu dessen Seiten vor kräftigen Pfeilern Herkulesgestalten in Relief angebracht sind. Das Gurtgesims über dem sonst von Quadern an den Ecken eingefassten Untergeschoße verkröpft sich auch über dem Schlußsteine und trägt hier, also in der Achse des Baues, der Treppenbildung entsprechend, wie über den Pfeilern durch die beiden Obergeschoße bis zum bedeutend wirkenden Hauptgesims des Schlosses reichende korinthische Pilaster, deren Schaft im unteren Drittel aufsteigende Akanthusblätter zieren. In den Interkolumnien sind je zwei Rundbogenfenster angebracht, die durch Kranzgewinde verziert sind. Ueber dem Mittelrisalit erhebt sich noch ein viertes Geschoß mit eigener Ordnung und einem schlichten Giebel. Ein hoher Thurm schließt das Ganze ab. An den Flügeln ist der Bau sehr einfach, sind die Fenstergewände ohne Profil, nur auf die Thüren und Kamine ist reicherer und auf letztere zum Theil sehr wirkungsvoller Schmuck verwendet. Die Decken im Hauptgeschoße sind kräftig stukkirt, meist in großen geometrischen Linien abgetheilt, deren Strenge durch lebendig modellirte Figuren und Gewinde gemildert

¹⁾ Chappuzeau, L'Allmagne protestante, Genf 1671.

²⁾ Gotha diplomatica, Frankf. a. M. 1717.

wird. In der Mitte befindet sich meist ein Rundbild von einem dem Stukkator nicht gewachsenen Maler. Das Schlafzimmer mit einem von der Decke herabschwebenden Genius, der in weiß und grün gehaltene, mit

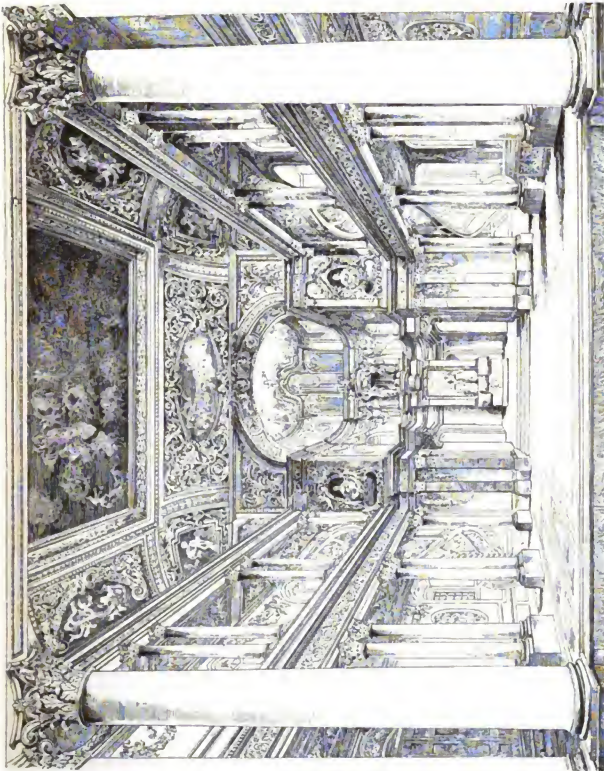


Fig. 19. Schlosskapelle zu Eilenberg.

Malereien auf Leinwand zwischen Stukkumrahmungen geschmückte Ecksaal feien noch als hübsche Räume genannt. Den Hauptsaal konnte ich leider nicht besuchen. Derselbe befindet sich im obersten Gefchoffe.

Die Behandlung der Stukkatur ist dieselbe wie in Gotha. Die Figuren haben etwas Gefchwollenes, Aufgedunfenes bei übertriebener Zierlichkeit. Das Ornamentale wird in feinem flotten Linienfluß beinträchtigt durch gedrängte weichliche und rundliche Formen, denen die Spannkraft abgeht. Aus all' diesem schauen italienische Vorbilder klar hervor.

Ganz ursprünglich empfunden ist aber die Gliederung des Ornamentes, soweit es das Werk des Steinmetzen ist. Wohl sind die Kapitäle wie aus dem Würfel gebildet, fast frühchristlich unbeholfen. In den Figuren hat sich der Künstler mit Vorliebe der Darstellung bewegter Gestalten zugewendet, doch sind sie komisch verzeichnet, kindlich aufgefaßt, aber sichtlich in der Absicht gemacht, durch die Kunst zum Beschauer zu sprechen, das Werk eines schaffenden, strebenden Geistes. Ueber dem Ganzen schwebt der Geist der Waldfrische und jungen Wollens, der selbst in feinen Mißgriffen durch milde Richter als erfreuliches Zeichen erwachender Kraft erkannt und gewürdigt werden muß. Dieselben Eigenschaften herrschen im Gesamtaufbau, in der kräftigen Theilung der Außenansicht durch Rifalite, in den stattlichen Verhältnissen der Fenster, in der entschiedenen Ausbildung des Hauptgesimses. Wie unsicher aber Tütleb sich bei seiner Bauhätigkeit selbst fühlte, beweist eine Inschrift beim Eingange, in welcher er sich vor dem Spott der Beschauer zu vertheidigen sucht.

Auch in Erfurt findet sich ein Gebäude, welches derselben Gruppe angehört, das Steueramt am Anger (Fig. 18). Der Mittelbau desselben mit kräftig rusticirten Pfeilern, breitem Korbbogenthor, mit dem willkürlich behandelten Ornament an den Fenstern wird von einem Dachausbau bekrönt, welcher, wie in Friedrichswerth, durch drei Pilaster und zwei Fenster getheilt und durch einen fast in der Form eines gleichseitigen Dreiecks gehaltenen Giebel abgeschlossen wird. Die stattliche dreigeschoßige Fassade ist trotz des unruhigen Schmucks und der rohen Profilirung nicht ohne Wirkung. *Kaspar Vogel*, der Erfurter Landbaumeister, dürfte das Werk geschaffen haben.

Die Schlösser in Jena, Zeitz und Heldrungen, Bauten des *Moritz Richter*, kenne ich leider nicht. Das erste soll ganz formlos sein. Im Jahr 1687 wurde noch an demselben gebaut. Das jetzige landwirthschaftliche Institut zu Jena (1664) ist auch Richter's Werk.¹⁾ Das Zeitzer Schloß, die Moritzburg, erbauten sich die Herzöge von Sachsen-Zeitz, welche seit 1653 hier ihren Sitz hatten. 1662 wurden die Flügel des alten Schlosses zur Herstellung des neuen abgebrochen.

¹⁾ Nachrichten verdanke ich Herrn Baurath Stahr in Weimar und Herrn Hoffe in Jena, sowie Herrn Prof. Dr. P. Lehrfeldt in Berlin.

Wie dies aber gestaltet ist, berichtet selbst das neueste Werk über die

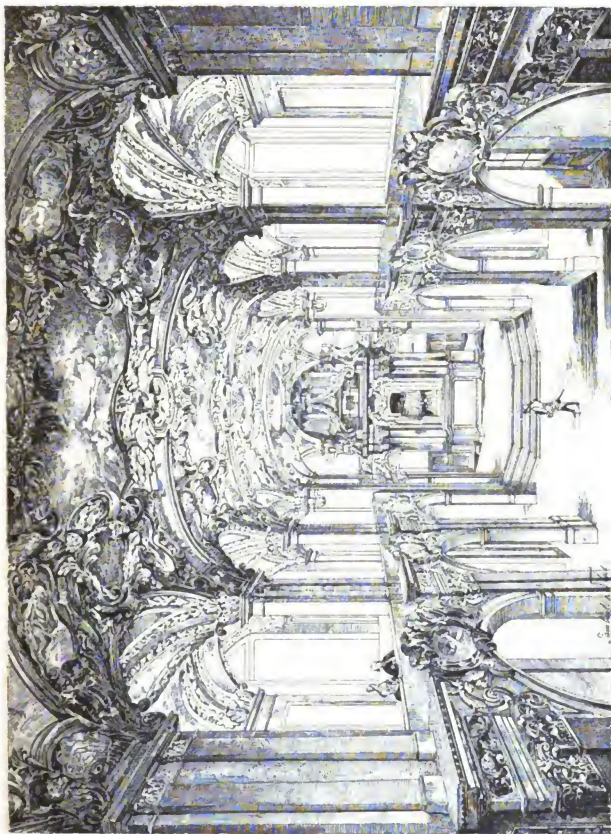


Fig. 20. Schlosskapelle zu Koburg.

Baudenkmale der Provinz Sachsen nichts, in dem leider auch die Bedeutung des Weißenfeller Schlosses völlig übersehen wurde.

So wenig diese von Richter erbauten oder beeinflussten Werke vor einer strengen Kritik zu bestehen vermögen, so beweisen sie doch, daß ihre Meister nicht umsonst die Ehren genoßen, welche der Berliner Kunttgelehrte *Marperger* ihnen zuerkannte. Keines ist eigentlich schön, gewiß sind die Unbeholfenheiten und der mit denselben in oft erheiterndem Widerspruch stehende Drang nach vollklingender Bethätigung der Gedanken selbst dem flüchtigen Blick alsbald auffällig. Es ist aber doch eine Herzenserquickung, zu sehen, wie in den stillen, kleinen Hauptstädten des so furchtbar vom Kriege heimgesuchten Thüringerlandes eigenartige Begabung sich in großen Werken geltend zu machen, wie sie sich in ihrem Deutlichkeit trotz mancher Beeinflussung rein und in ihrem Wesen ernst und anstrengend zu erhalten wußte. Denn die architektonischen Theile des Baues schufen die Baumeister ganz aus den künstlerischen Erinnerungen heraus, welche den Krieg überdauert hatten, aus den ihnen vor Augen stehenden älteren Beispielen, ohne wesentliche Beeinflussung von außen: Sowohl in der Grundrißanlage ihrer Schlösser, die beispielsweise in dem sächsischen Ritteritz Kannawarf bei Eckartsberga (1564) schon genau ebenso gedacht erscheint, wie auch in der einfachen Stockwerkgliederung, welche die Renaissance den deutschen Künstlern gelehrt hatte; als auch hinsichtlich des Kirchenbaues, welcher jene vom Torgauer Schloßkapellenbau ausgehenden, später sich mit niederländisch-hugenottischen Einflüssen mischenden Bestrebungen auf Durchbildung der protestantischen Kirche wieder aufnahm.

Es ist daher kein Wunder, daß sich an die thüringischen Meister, als die ersten Vertreter des deutschen Barockstiles, eine Schule angeschlossen, umso mehr, als Moritz Richter in seiner Familie selbst Nachfolger erwuchsen.

Als ein solcher, sogar hinsichtlich der Aemter im Dienste der sächsischen Höfe, erscheint sein Sohn *Johann Moritz Richter* († 1705), welcher die angefangenen Bauten vollendete. Von hier wendete sich derselbe nach Bayreuth, baute „die Vorlage zur Treppe am Bayreuthischen Schloß“¹⁾ und ferner die Schloßkapelle zu Eifenberg im Altenburgischen (1680—1692) (Fig. 19), einem Städtchen, welches durch die 1675 erfolgte Abtrennung der nur für die Lebensdauer des fünften Sohnes Herzogs Ernst des Frommen, Christian († 1707), bestehende Linie Sachsen-Eifenberg etwas Bedeutung erhielt. In den Chroniken des Städtchens wird der Bau einem italienischen Künstler zugeschrieben, vielleicht in Verwechslung mit dem Stukkator, welcher Decke und Simse in „anziehenden und sinnreichen Formen“ schmückte.

¹⁾ Nach Marperger; ich wage nicht zu entscheiden, was hiermit gemeint ist.

Die Kirche nähert sich der Form jener von Torgau, nur ist die architektonische Behandlung freier, ist der Schmuck prunkender und schwulstiger geworden. Aber es ist der Anlage eine malerische Wirkung bei manchen kindlichen Formenbildungen nicht abzuspüren.

Weiter ist Johann Moritz Richter, der Architekt des für die Aufnahme der Hugenotten bestimmten Theiles von Erlangen, welcher Neu-Erlangen, oder nach seinem Schöpfer, dem Markgrafen Christian Ernst von Bayreuth, Christian-Erlangen genannt wurde.

Dem zweiten Sohne des Moritz Richter, *Christian Richter*, fiel, wie es scheint, die weltliche Hälfte Thüringens als Arbeitsgebiet zu. Man findet ihn überall dort, wo die Sprossen des Herzogs Ernst des Frommen sich anfassig machten. In Römheld baute er, neben kleinen Luthhäusern und Grotten, für den vierten Sohn des Herzogs, Heinrich († 1710), an das alte Schloß Glücksburg (1676) einen Flügel mit der Kirche (1681), sowie die Gottesackerkirche (1708). Das noch ganz im Geiste der Renaissance gehaltene Brunnenhaus (1697—1701) zu Glücksburg, eine achteckige, mit Fontänen, Grotten u. s. w. geschmückte und von künstlichem Gartenwerk umgebene Anlage kündigt die Formen des Dresdener Zwingers in unsicherem Gestaltungsdrange an. Schon 1735 war dieselbe nicht mehr erhalten.¹⁾ Christian Richters Werk dürfte auch die Schloßkapelle zu Koburg (1690—1693) (Fig. 20) sein, welche sich in den Formen völlig den Richter'schen Bauten anschließt. Das Schloß zu Hildburghausen mit seiner Schloßkirche, das aus einer alten Abtei entstandene Schloß Saalfeld (1779) gehören gleichfalls hierher. Leider fehlt mir die genauere Kenntniß Thüringens.

Von *Johann Adolf Richter* († 1768), dem Sohne Johann Moritz', stammt der Umbau der *Jacobskirche* zu Weimar (1712), während dessen Bruder *Richter* 1755 die Stadtkirche daselbst in einfachen Formen errichtete.

Ein durchaus selbständiger und bisher ebenfalls viel zu wenig beachteter Künstler dieser Frühbarockzeit ist der braunschweiger Meister *Hermann Korb* (geboren zu Niese im Lippe'schen 1655, † zu Braunschweig 1735),²⁾ ursprünglich, wie so viele seiner Berufsgenossen, ein Tischler und fürstlicher Bedienter, der aber durch fleißiges Lernen auf verschiedenen Reisen in Begleitung des für die Entwicklung des Geistes-

¹⁾ Kürzliche Beschreibung des Lustorthes zu Glücksburg in Römheld, 1697.

²⁾ A. W. Daffel, Erneueres Gedächtniß der Ritter-Akademie, Braunschweig 1754. Ph. Chr. Ribbentrop, Beschreibung des Lustschlosses Salzdhilum, Braunschweig 1789. R. Brandes, Salzdhilum und seine Ueberreste, Wolfenbüttel 1880. Die Kenntniß der Literatur und den Einblick in die Pläne braunschweiger Bauten verdanke ich Herrn Landbaumeister Pfeifer in Braunschweig.

lebens in Deutschland so bedeutungsvollen Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1685—1714), namentlich in Frankreich und Italien sich fortbildete. Allerdings konnte der vielbeschäftigte Architekt nicht einmal zeichnen, und so erklären sich die höhnischen Bemerkungen des Theoretikers Sturm über das geringe Wissen der Baupraktiker Deutschlands, unter welchen die Kunst, einen Querschnitt zu entwerfen, selten sei. Korb entwarf seine Pläne mit Kreide auf dem Tische oder mit dem Stock in den Sand und ließ die angedeuteten Ideen durch Lehrlinge durchbilden. „Ein nicht recht eingenommener Gedanke, ein verfehelter Strich habe,“ so erzählt einer dieser, „ihm oft seitens des darüber aufgebrachten Baumeisters schmerzhaftes Empfindungen verursacht.“ Doch rühmen auch Neuere ihn mit Recht als einen der besten Architekten seiner Zeit.

Das für ihn maßgebende Werk ist die Garnisonskirche zu Wolfenbüttel (1705), in welcher er seinerseits die Frage des protestantischen Kirchengrundrisses zu lösen suchte. Der rechtwinklige Bau hat nur am Chor eine schwache segmentartige Ausbauchung, so daß der Grundriß abermals an die erzgebirgischen Kirchen der letzten gothischen Epoche erinnert. Acht korinthische Säulen, in einem Oval in den Raum gestellt, bilden das Mittelschiff, welches von doppeltem Emporenbau eingefast wird, Altar und Kanzel sind verbunden, so daß letztere an Stelle des Altarbildes tritt. Die Treppen liegen in den Winkeln des Rechteckes. Die Fassade ist durch sechs korinthische Pilaster gegliedert, zwischen welchen kleine quadratische und darüber schlanke Rundbogenfenster die innere Theilung des Baues andeuten. Zwei unschöne und nicht vollendete Thürme flankiren sie, während über dem verkröpften Giebel ein hoher, aber in seiner architektonischen Bildung unfreier Giebel das mächtige Satteldach verdeckt. Das Detail ist nüchtern und trocken, der Gedanke des protestantischen Gottesdienstes in der Gesamtanlage jedoch verständnißvoll ausgedrückt.

Aber auch im Schloßbau waren die thüringischen Herzöge nicht die einzigen, welche der Architektur ihre Theilnahme zuwendeten. Am Hofe von Braunschweig fand dieselbe eine kaum minder reichliche Pflege, seit Herzog August II. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1636 bis 1666) die Schäden des Krieges zu heilen bestrebt war. Ein erhöhtes geistiges Leben zog jedoch erst unter dessen Söhnen, von welchen Anton Ulrich bekanntlich im Kreise der Romandichter jener Zeit glänzte.

Der Ausdruck des Kunstbedürfnisses dieses Fürsten bildet das Schloß Salzdahlum bei Braunschweig (Fig. 21). Herzog Anton Ulrich ließ bei seiner weitgehenden Vorliebe für Ludwig XIV. den Meister in Begleitung des geschickten Theatermalers *Tobias Querfurt* nach Frank-

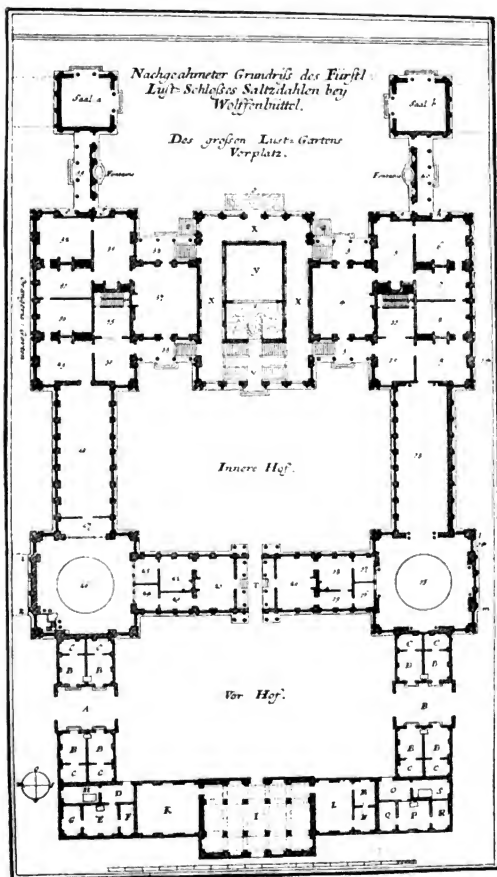


Fig. 21. Schloss Salzdahlum. Grundriß, nach L. Sturm.

reich reifen, um Aufnahmen von Marly als Grundlagen für den Neubau fertigen zu lassen. Freilich scheint Clagny und in gewissem Sinne Versailles den Künstler mehr angezogen zu haben. Auswärtige Arbeitskräfte, namentlich Italiener, darunter der Baumeister *Giuseppe Arighini*, wurden zum Bau herbeigezogen, so daß der nur im Fachwerk ausgeführte Bau 1688 begonnen und 1697 fertig gestellt werden konnte. Leider fiel das Schloß, nachdem es Napoleon I. seiner besten Kunstschatze beraubt hatte, als ein Opfer der Barbarei. Denn die Stadt Braunschweig, der es König Jerome 1811 geschenkt hatte, ließ es zum Abbruch versteigern. Heute stehen nur noch wenige Reste der Nebengebäude. Die Anlage war eine sehr ausgedehnte. Vor dem durch drei dreistöckige kräftige Risalite getheilten und durch zweistöckige Rücklagen verbundenen Hauptbau führten einstöckige Galerien zu quadratischen Eckbauten, welche ein zweites, mit einwärts geschweifter Haube gedecktes Stockwerk trugen. An der südlichen Hofseite verband diese ein niedriger Trakt, dessen Mittelbau eine zierliche Kuppel überdeckte. Seitlich dagegen dehnten sich gegen Ost und West die „große Galerie“ und die „große Orangerie“ in ansehnlicher Längenentwicklung aus. Künstlerisch bemerkenswerth waren nur die Baulichkeit um den Ehrenhof, das Mittelrisalit des Hauptbaues mit seiner die beiden unteren Stockwerke zusammenfassenden korinthischen Pilasterstellung und der noch ganz im Geiste der deutschen Renaissance entworfenen figurengeschmückten Giebelentwicklung. Es fehlte im Schloße nicht ein Theater, dessen Logen zwischen korinthischen Säulen mit vergoldeten Kapitälern angebracht und von Festons umgeben waren. Es bildete den Schauplatz jener Schäferspiele und frühesten Verdeutschungen Molière's, welche Herzog Anton Ulrich so außerordentlich liebte und in welchen er selbst dichterisch sich thätig zeigte.

Befonders merkwürth war die quadratische Schloßkapelle (Fig. 26), welche wieder die Eihaltung der auch für Richter maßgebenden Grundfläche zeigt. Denn dadurch, daß Altar und Kanzel in eine Ecke, die Betstufen und die Fürstempore jedoch an die gegenüberliegenden Seiten verlegt worden waren, trat der Charakter des Predigtfaales klar und deutlich hervor. Die reiche Ausstattung der Kapelle kennen wir nur noch aus gleichzeitigen Schilderungen.

Eine dem Schloß Salzdahlum verwandte Anlage schuf Korb in dem Ritterfitze Hundisburg, während er in Braunschweig an zahlreichen Privatbauten sich thätig erweist, so am vormaligen Henneberg'schen Haus, Gördelingerstr. 44, am schönen, vormaligen Voigt'schen Haus, Breitenstraße 9, und dem palastrartigen Amtsgebäude, Auguststr. 6.

Aber auch auf ein älteres Werk muß hingewiesen werden, welches bei benachbarter Lage sehr viel Verwandtes mit Salzdahlum hat, auf das Schloß zu Osnabrück (1662—1675, 1724 und 1766 erneuert). Dasselbe lehrt, wie sich ein geistig dem Korb nahestehender älterer Architekt, der aber Frankreich nicht gesehen hatte, die Ausbildung eines Fürstenthums dachte. Auch hier ist der Hauptbau aus drei Flügeln gebildet, die einen länglich viereckigen Hof umfassen. Doch findet sich auch an der offenen Seite ein Bautheil, welcher mit den Flügeln durch Verbindungsgänge zusammenhängt. Die Façaden sind überaus merkwürdig: das Hauptthor ist noch ganz im Sinne der Renaissance, als eine vor breite Pfeiler vorgekröpfte jonische Ordnung und Rundbogenthor gebildet. Ueber den aufgerollten Anfätzen der Giebel stehen Löwen, in der Mitte verdrängt eine breite Inschrifttafel das Gebälk und schließt der Aufbau mit einem mächtigen Wappen ab. Die Massen des Baues sind durch breite, wagrechte Bänder und Ortsteine an den Ecken gegliedert. Höchst eigenartig sind die schweren Fensterverdachungen, in welchen sich das kräftigste Barockbewußtsein mit einer diesem eigentlich völlig entgegengesetzten Unbeholfenheit im Profil und einer Unklarheit in der Bedeutung der Schmuckglieder zu sonderbaren Gebilden mischt. Ebenso ist die Massenvertheilung an dem Hauptbau noch eine fast ganz zufällige. Die Einrichtung desselben, namentlich das hübsche, von Säulen umgebene Vorhaus mit samt der stattlichen doppelarmigen Treppe, gehört den Umbauten des 18. Jahrhunderts an.

Das Schloß in Osnabrück vollendeten Ernst August, Herzog von Braunschweig-Lüneburg (1641—1698), seit 1692 Kurfürst von Hannover, und sein Sohn Ernst August, der protestantische Fürstbischof von Osnabrück (1715—1728). Denn im westphälischen Frieden war festgesetzt worden, daß abwechselnd ein katholischer und ein braunschweigisch-protestantischer Bischof in dem alten Stifte herrschen solle. Der Onkel des letzteren war der treffliche Herzog Georg Wilhelm, welcher, als Herr von Lüneburg und Grubenhagen, 40 Jahre lang in Frieden und Wohlstand zu Celle Hof hielt († 1705). Die Umbauten am dortigen Schloß (1670), welche sich auf drei Flügel und auf die große Haupttreppe beziehen, sind von einer zwar noch vielfach unbeholfenen, doch nach Feinheit und Ausdruck strebenden Behandlung. In den Stukkirungen der Decken und Kamine, der Wandungen der nach französischen Vorbild eingerichteten Badzimmer zeigen sich unverkennbar antike Anklänge bei einer völlig den thüringischen Schlössern entsprechenden derb-flotten Stukkirung. Auch die zweiarmige, den Schloßbau theilende Treppe und die zweitheiligen zierlich ausgebildeten Thore sind Werke in den thüringischen Architekturen verwandten Formen. Derselbe Künstler,

wie am Schloß, war an der Stadtkirche thätig, deren dreischiffiges Langhaus durch mächtige achtseitige Pfeiler getheilt und von einer flachen Wölbung überdeckt wird. Im Chor tritt die alte gothische Anlage noch zu Tage. Wände und Decken sind reich stukkirt. Bemerkenswerth sind die an venetianische Vorbilder erinnernden großen Grabdenkmale. Das Schloß zu Lüneburg (1695—1698) dagegen ist ein recht langweiliges und ausdrucksloses Bauwerk. Das Osnabrückische Schloß Iburg sei noch als ein mit Wandtreifen schlicht gegliederter Bau jener Zeit genannt.

Die ursprüngliche Begabung Korb's zeigt sich ferner an der ihm mit Sicherheit zuzuschreibenden Bibliothek zu Wolfenbüttel (1706—1710)¹⁾, des Baues, der schon um seines einflügeligen Infaßens, um Lessing's willen, jedem Deutschen Achtung gebietet: Ein dreistöckiges, oblonges Haus mit einem die Treppe bergenden Vorbau in den einfachsten architektonischen Gliederungen. Das Erdgeschoß des letzteren beleben neben dem rundbogig geschlossenen Thor zwei etwas unförmige Nischen mit einer massiven toskanischen Doppelpilasterstellung. Ortheine befinden sich an den Ecken, sonst treten nur derbschlichte Fenstergewände hervor. Ueber dem Erdgeschoß jedoch erhebt sich ein mittlerer ovaler Saal, welcher im ersten Stocke zwölf toskanische, im zweiten jonische stämmige Pfeiler und in fernerer Ovalumgängen einschließen. Als dritter Stock steigt die mit korinthischen Pilastern und darüber mit gekuppelten Rundbogenfenstern zwischen toskanischen Pilastern gegliederte Trommel bis zur flachen Decke zu einer Höhe von 12,8 Meter über dem Saalfußboden auf. Eine flache Kuppel bekrönt das durchaus eigenartige Gebäude. Nur die Treppe, die Fassade und die Pfeiler sind in Stein, sonst ist auch hier überall der billigere Putzbau über Fachwerk angewendet. Hier, wie bei der Garniskirche, scheinen englische Bauwerke vorbildlich gewesen zu sein.

Auch das Schloß zu Wolfenbüttel erfuhr durch Korb einen Umbau (1715—1717), namentlich ist die Fassade sein Werk. Der künstlerische Gehalt derselben ist allerdings nicht bedeutend. Nur allzu klar erkennt man die Aermlichkeit des Materials. Denn über dem Umbau, welcher dem umgebenden Graben vorgewölbt wurde, erheben sich drei Geschosse, deren unteres aus gequadrerten, und oberes aus mit Halbsäulen verblendeten, sehr schmalen Pfeilern unter je einem glatt durchlaufenden Gesimse in verputztem Fachwerkbau gebildet ist. Die eng aneinanderstehenden Fenster geben der Fassade etwas Treibhausartiges, Unsicheres und Nüchternes, welches übel sich von der schönen Formen-

¹⁾ Inzwischen, wie ich höre, leider niedergegriffen.

fülle älterer Riegelwerkfaçaden abhebt. Nur die mit Statuen geschmückte Zugangsbrücke und das Hauptthor mit seiner doppelten toskanischen Pilafterstellung und stattlichem bekrönenden Wappen entfalten sich zu reicher Durchbildung.

An zahlreichen braunschweigischen Bauwerken jener Zeit sieht man, daß Korb's Thätigkeit nicht ohne Einfluß blieb. Hierher ist z. B. das unter den Herzogen Anton Ulrich und Ludwig Rudolf (1731—1735) vom Obersten *Möhring* erbaute Zeughaus zu rechnen, welches aus dem Umbau des Paulinerklosters hervorging. Indem an Stelle des Chores ein zweistöckiger, unten gequaderter, darüber durch drei toskanische Pilafter gegliederter Vorbau mit hohem, wappengeschmücktem Giebel gesetzt, die beiden seitlichen Flügel mit Eckpavillons abgeschlossen wurden, erhielt die alte gothische Kirche ein moderneres Mäntelchen angehängt, das aber durch die derbe Umrißlinie der die Ecken bekrönenden Hauben und die Trophäen auf dem Giebel dem Ganzen eine gefällige Wirkung verlieh. Verwandten Aufbau zeigt die fürstliche Kammer (1764), welche unter Herzog Karl (1735—1780) durch *Ernst Wilhelm Horn* errichtet wurde, ein Bau, der durch ruhigen Ernst und ächten Barock-Charakter in so später Zeit auffällt. Aehnlich ist das zweistöckige Neustadt-Rathhaus, dessen kräftig über das Hauptgesims hervorgehobenes Mittelrisalit, von jonischen Pilaftern gegliedert und mit einer Attika abgeschlossen ist.

Unter den Architekten dieser früheren Auffassung der Barock-Architektur spielt *Leonhard Christoph Sturm* (geb. zu Altdorf b. Nürnberg um 1669, † zu Blankenburg 1729) weitaus die hervorragendste Rolle. Er ist der wissenschaftliche Vertreter der norddeutsch-protestantischen Hochrenaissance vor ihrer Befreiung aus spießbürgerlicher Befangenheit durch Schlüter, dessen erbitterter Gegner er zugleich gewesen ist.

Sturm war von Haus aus Mathematiker und als Lehrer dieses Faches an der Akademie zu Wolfenbüttel und seit 1700 an der Universität zu Frankfurt a. O. auf eine theoretische Thätigkeit hingewiesen. Nicht in seinen Bauten, welche er in seinen späteren Jahren ausführte, als er (seit 1711) Oberbaudirektor zuerst des mecklenburgisch-schwerin'schen, später des braunschweigischen Hofes geworden war, sondern durch seine schriftstellerischen Arbeiten wirkte er auf sein Fach ein. Zwar klammert er sich, dem Geiste der Zeit gemäß, unbedingt an eine Autorität, welche er in seinem Lehrer *Nikolaus Goldmann* (geb. zu Breslau 1623, † 1665) gefunden zu haben glaubte. Diefem streut er in überschwenglicher

Weife Weihrauch. Aber der Zweck dieses feines Thuns ist ein ziemlich durchsichtiger. Indem er seinen Lehrer pries, lobte er seine eigene Methode. Denn Goldmann selbst hat wohl nie etwas gebaut. Seinen Ruhm begründet Sturm vielmehr wieder durch Druckwerke, durch seine auf Reisen erworbene Kenntniß fremder Länder und durch den Umstand, daß es ihm vergönnt war, zu Leyden die Baukunst zu lehren, ja, daß er sogar nach Venedig berufen wurde, da er „guten Theiles Vitruvii Fata erfahren“ habe. Von seinen Werken aber ist die Ausgabe von *Vilalpanda's*, des Spaniers, Beschreibung der Tempel Salomoni's nicht erschienen. Wir besitzen demnach nur sein „Kriegsbaubuch“ von 1643, ein Werk über den Gebrauch des Proportionszirkels, eines „de Stylo-metris oder von dem Gebrauch der Bau-Stube nach den 5 Säulen“ 1661, sowie die erst von Sturm herausgegebene „Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst“ 1696.

Die Vorzüge, welche Sturm Goldmann's Lehre nachrühmt, sind meist formaler Natur. Zwar preist er ihn auch um seiner historischen Verdienste, weil er, dem Vilalpanda folgend, über Vitruv hinaus die Wurzel der Architektur am Salomonischen Tempel entdeckt und so den „rechten Urquell heiliger Baukunst“ gefunden habe, welche durch die Korinther erst nach Griechenland übergeleitet und durch Vitruv mit den „Strömen der altrömischen Weisheit“ vereint worden sei. Daher wagt es auch Goldmann, Vitruv einen „unvollkommenen Lehrer“ zu nennen und stellt sein Schüler seine Ordnungen an „Leichtigkeit“ jenen des Vignola, an „Ansehen“ jenen des Palladio und an „genauer Ausmessung samt der schönen Austheilung“ jenen des Scamozzi gleich.

In Wirklichkeit wird es aber uns Modernen, die wir weniger Sinn für die Spitzfindigkeiten jener Verhältnißlehre besitzen, schwer, zu erkennen, worin eigentlich der vermeintliche Vorzug Goldmann's bestehe. Seine Triumphe in diesem Gebiete können daher auch nicht unsere Theilnahme erwecken. Er blieb auch wirklich ohne Einfluß auf die Folgezeit. Nur durch seinen Schüler kam er zu Bedeutung. Sturm's Verdienst ist es, seine Veröffentlichungen fortgesetzt und die Theorien derselben in die Praxis übergeführt zu haben und somit Lehrer seiner Fachgenossen geworden zu sein.

Die Bau-Aesthetik Sturm's lehnt sich eng an die aus Vitruv entlehnten Grundzüge der Franzosen und Niederländer. Nach ihm erfordert „die Angebung jedes rechtshaffenen Gebäudes, daß es erstlich stark und langwierig bereitet werde, gleichsam als wenn es immerfort wehren sollte; zum andern, daß in allen der Bequemlichkeit Platz gegönnt werde; zum dritten, daß das Gebäude zierlich und artlich mit dem majestätischen Aussehen vollführt werde.“ Sturm ist bemüht, ein-

fache Regeln für jeden Fall zu erfinden, um diese Grundsätze zu erfüllen. Es seien hier die wichtigsten unter den ihm eigenthümlichen erwähnt. „Die Ausprüche, welche die Stärke und Festigkeit angehen,“ bringen nur rein praktische Anweisungen; unter denjenigen, welche „auf die Bequemlichkeit ihr Absehen haben“, finden wir einige gegen die deutsche Unerfahrenheit im Grundrißentwerfen sich wendende Sätze. „Es sollen alle Zimmer miteinander gute Communication haben, also, daß man in keinem Gemach gleichsam gefangen sei, wenn einer vor die Thüre kommt, von dem wir nicht wollen gesehen oder gesprochen sein, alle Wände sollen sich nicht kreuzweis miteinander schneiden, sondern es sollen die Wände alle oder guten Theils verschränkt sein.“ Man vergleiche diese Forderung mit *Schlüter's* Schloßplan und *Decker's* Idealentwurf, mit der Profan-Architektur der süddeutschen Klosterbaumeister, um zu sehen, daß sie einen Fortschritt in der Grundrißentfaltung bedeutet. Unter Zierlichkeit endlich versteht er „die Auszierung, dadurch ein Gebäude also bereitet wird, daß es den ansehenden Augen, vornehmlich dem Auge des Gemüths, wohlgefällt, nämlich alle tief ausgefommene Erfindungen und das Spiel der Proportionen oder Verhältnisse, welche das Gemüth gleichsam bestürzen und verursachen, daß man sich darüber wundern muß.“ Die Kunst soll der Natur folgen, sie aber in bessere Ordnung bringen und dadurch „übersteigen“. Wie aber nun die Natur in der Baukunst sich zeige, davon weiß Sturm nichts zu berichten. Alsbald giebt er auch hier an Stelle einer Schlußfolgerung aus diesen Vorderfätzen eine große Anzahl rein praktischer Regeln, deren Entstehung meist auf den plattesten Erscheinungen der Bau-erfahrung begründet ist.

Der Grund aller architektonischen Schönheit ist auch ihm die Ordnung und in der Feststellung dieser sieht er auch die Höhe seiner kunstwissenschaftlichen Leistung. Namentlich rühmt er sich, die dorische Ordnung zuerst völlig ergründet zu haben und scheut sich nicht, an der Hand dieser seiner Festsetzungen jeden dorische Säulen oder Pilaster verwendenden Bau wie vor einem festen Gefetzbuch der Kritik abzuurtheilen, ja er legt den Hauptwert auf die formenrichtige Durchbildung des Details. Bei einer sehr scharfen Kritik des Hotel des Invalides in Paris schreibt er am Schluß eines lebhaften Angriffs gegen die Bildung der Säulenstellungen: „Wollte man gleich sagen, man müsse solche Kleinigkeiten einem Baumeister nicht aufmunzen, der ein herrlich Gebäude aufgeführt hat, wie man einem Poeten es gerne zu gut hält, wenn er eine *Licentiam poeticam* gebrauchet, so gebe ich zur Antwort, daß es mit einem solchen Fehler eine ganz andere Beschaffenheit hat. Dieser rühret nicht von einer Unwissenheit oder Ungefechlichkeit

keit her, fondern von der Unmöglichkeit, Worte zur Ausdrückung eines schönen Gedankens zu finden; hingegen in jenem Falle hätte der Baumeister seine Disposition völlig behalten können, wenn er nur *Calculus architectonicum* besser verstanden hätte.“ Dieses aber, die feste, unbeirrte Folge der architektonischen Regel steht ihm am Höchsten, er schmäh die „Teutschen Architekten, welche sich mit ihrer Unwissenheit groß machen und baumeisterische Subtilitäten (wie seine Regeln von der Austheilung der Dreischlitze und Metopen) en bagatelle und pedanterie, oder, wo sie noch bescheiden sind, als unnütze Schwierigkeiten und allzu scrupulöse Subtilität traktiren.“

Aber trotz dieses trockenen Grundtones ist Sturm nicht ohne wahrhaft künstlerische Regungen. Seine Vorliebe für Perrault, dem damaligen Vorkämpfer gegen den Stil der Borromini und Bernini, ist bei seiner Hinneigung zur Antike wohl erklärlich. Die Louvrefaçade hat nach ihm „in der ganzen Welt nicht ihres Gleichen.“ Aber wie Perrault bleibt er nicht bei der Antike und der aus ihr entlehnten Regel stehen. Blondel hat ihm zwar „alle Exempla der Antiquität ordentlich durchgegangen und vorgestellt, doch hat ihn seine allzu fektirische Liebe zur Antiquität verführt, daß er nicht weit genug in der Sache gegangen.“ „Denn einer, der die Antiquität so hoch hält, daß er ihr will bloß nachgefolgt haben,“ sagt Sturm weiter, „der müsse ihr auch nothwendig zutrauen, daß dieselbe alles mit untadelbaren Urfachen gethan habe,“ d. h., daß sie streng dem Zwecke entsprechend gebildet, bei neuen Aufgaben also Neues erzeugt habe. So strebt Sturm auch darnach, neue Ordnungen zu bilden. Er ist sich dessen bewußt, daß eine neue Zeit neue Ausdrucksmittel fordert. Und dabei ist er sich der nationalen Seite dieser Frage klar. Wie er inmitten der Kunstschätze des erdrückend reichen Baulebens von Paris immer sich seiner Heimat gern bewußt blieb, sich mit Stolz einen deutschen Architekten nannte, so blendete ihn auch nicht, was jenseits der Vogesen geschaffen wurde. Als dort die Frage aufkam, neben den bestehenden fünf Säulenordnungen, der toskanischen, dorischen, jonischen, korinthischen und römischen noch eine französische zu entwerfen, sagte er: „Gesetzt, daß die Franzosen so glücklich gewesen wären, etwas noch Zärtlicheres als die korinthische Ordnung auszufinden, so glaube ich doch, daß die edelmüthigen Teutschen dieselben darum zu beneiden keine Urfache haben würden, gestalt mir eine so geschmückte Ordnung gegen die eingeborene Heldenart eines so furchtbaren Volkes viel zu wollüstig schiene.“

Wer nun weiß, wie selten in jenen Tagen, in welchen Thomasius zuerst an den Hochschulen Deutsch zu lehren anfang, die deutsche Literatur mit Gottsched zum schweren Gang durch das Joch französi-

ferer Klafficität sich anschickte, solche Worte waren, der kann sie allein ihrem ganzen Werthe nach bemessen.

Sturm war wie im religiösen Denken, in seinen wüthenden Klopfechtereien über nichtige theologische Dinge, in seiner Selbstüberhebung und Professorenweisheit wenig verschieden von den zahlreichen Gelehrten, welche neben ihm die akademischen Stühle besetzt hielten, aber ihm war vor jenen ein ernstes Streben nach künstlerischer Bethätigung gegeben und der dringende Wunsch, durch sein Wissen dem dunklen Drange der in ihm gährenden Kräfte einen Weg zu weisen. Er predigte den Architekten unaufhörlich, daß sie nicht auf einseitiges Können sich verlassen, sondern zum Studium übergehen müßten, er hielt ihnen die Franzosen als Sammler von belehrenden Kupfertischen vor, während sich die Deutschen „aus solchen Sachen nicht so viel als aus einem Glas Wein und einer Pfeife Tabak machen,“ ja er bekämpfte gleich Eosander in *Schlüter* das Urbild eines Architekten ohne eigentliche Vorkenntnisse, indem er namentlich in seiner Vorrede zum „Prodomus“ dessen Bauleitung einer schonungslosen Kritik unterzog, er, den die praktischen Baumeister unter dem Vorwurf, daß er lediglich Theoretiker sei, so lange von jeder Ausführung fernzuhalten verstanden hatten.

Entschieden wendet er sich auch gegen das Barock, dessen phantastische Genialität seiner methodischen Art ebenso widerstand, wie später den Hellenisten Berliner Schule. „Die heutigen kommoden Herren Baumeister,“ sagt er, „sind ja diejenigen, welche am meisten die einfältige gerade Disposition der Gebäude verachten und in ihren Inventionen tausend krumme Züge, tausend runde Ausbiegungen und Einbiegungen formiren und sich wundergeschickt dabei zu sein bedünken und getrost ihre Ordnungen daran stellen.“ Seine Forderung einer korrekten Ordnung nennen sie „altväterisch“, was es doch so wenig sei, als wenn man fordere, „daß man einen Menschen an den Händen mit fünf Fingern bilde.“ Selbst Borromini's Werke unterliegen seiner Kritik, in der er sich seines Fleißes im Studium oft und nicht ohne Selbstüberhebung und Pedanterie rühmt.

Aber auch in der Bau-Ausführung suchte er sich zu bethätigen. Seine künstlerische und baupraktische Begabung darzulegen, ist denn auch Zweck namentlich der ersten seiner Werke. Schon dadurch, daß er eine neue, deutsche Säulenordnung entwarf, suchte er sich eine Stellung unter den Fachleuten zu sichern. Allerdings brachte der patriotische Anlauf nicht entsprechenden Erfolg, wie alle auf einen „neuen Stil“ gerichteten Bemühungen. Das den Kompositaformen sich nähernde Kapital, der durch Kartuschen gegliederte Fries, einige Aenderungen in den Profilen, sind so wenig etwas wirklich Neues, als wie die Zu-

sammenstellung von gothischen, romanischen und antiken Motiven an den Bauwerken der Architekten König Maximilians von Bayern es war.

Wichtiger sind die Aufgaben, welche Sturm sich für die zahlreichen, seine Bücher begleitenden Kupferstiche stellte. Auch er konnte, wie *Paul Decker*, dem Drange nicht widerstehen, an der größten einem protestantischen Architekten sich bietenden Aufgabe, einem Idealschloß-Entwürfe seine Kunst zu er härten, und zwar that er dies in direkter Anlehnung an die Arbeit seines genialeren Landsmannes mit einer gewissen nüchternen Verständigkeit. Er verschanzte sich zwar gegen Vergleichen durch die Erklärung, daß er auf billigere Herstellung Rücksicht genommen habe, aber es ist nicht allein der geringere Reichtum, weit mehr die trotz der „Goldmannischen Regul“ viel schwächere Komposition, welche das Urtheil des Werkes bestimmt. Wohl sind in seiner Arbeit wieder alle jene Vorzüge eines wohllich durchbildeten Grundrisses zu finden, ja Sturm nimmt hier absichtlich die Hauptformen Decker's auf, um seine bessere Kenntniß in der Raumvertheilung an der Umbildung derselben zu zeigen und bringt durch Anlage eines kleinen Lichthofes alle erwünschten Bequemlichkeiten in den Bau, theilt ihn in einen mehr den Wohnzwecken und einen anderen mehr für Festräume dienenden Flügel und giebt dem letzteren durch Galerien eine bequemere Verbindung, ohne auf eine lange Folge stattlicher Säle zu verzichten, welche mit dem Hauptraum in der Axe beginnt und mit der Schloßkapelle endet. Die gewaltigen Verhältnisse des Treppenhauses zeigen die diesem Prunkstück des deutschen Barockstiles mehr und mehr sich zuwendende Vorliebe. Die Fassade leidet unter dem geringen Wechsel im Aufriß, da über dem Erdgeschoß zweimal das Motiv eines Mezzanins fast gleichförmig sich wiederholt. Die Formengebung lehnt sich eng an *Schlüter's* Schloßbau. Eine eigenartige Fortbildung von dessen Gedanken ist, daß die Treppe eine offene Säulenstellung umschließt, durch welche hindurch die Konstruktion frei zu erkennen ist. Unter den zahlreichen weiteren Entwürfen sind namentlich die für Rathhäuser und Börsen von Bedeutung, in welchen er sich an die Vorbilder von Augsburg und Amsterdam hält, um stattliche, meist um einen großen mittleren Bürger- oder Börsenfaal sich gruppierende Bauten zu entwerfen. Seine Werke über ländliche und städtische Bauten haben zweifellos großen Einfluß auf ihre Zeit ausgeübt. Das Hervorragendste jedoch unter seinen Leistungen sind die Arbeiten über den protestantischen Kirchenbau, auf welche bald zurückzukommen sein wird.

Weit minder bedeutend zeigt sich der einstige Professor der Mathematik in der Praxis. Zunächst besitzen wir die Entwürfe für die Ehrenpforten, welche er zum Einzug König Friedrichs I. in Frank-

furt a. O. ausführte. Bemerkenswerth sind auch die in Wettbewerb mit *Schlüter* entstandenen drei Entwürfe für den Berliner Münzthurm, diesen Angelpunkt des baulichen Interesses jener Tage, in welchen sich eine nicht unbedeutende Begabung für Wirkung der Umrisslinie und eine gewisse Kühnheit in der Behandlung der Massen kund giebt — ohne daß Sturm jedoch vermocht hätte, die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu lenken.

In Mecklenburg schuf er das Jagdschloß zu Neustadt a. d. Elde, welches ich nur aus seiner Veröffentlichung in Kupferstich kenne. Es handelte sich um den Umbau eines durch Krieg und Wetter zerstörten oblongen Renaissancebaues mit zwei einen quadratischen Hof einschließenden Flügeln. Der Mangel an größeren Mitteln nöthigte ihn, die Eintheilung der Räume zwischen den vorhandenen Umfassungsmauern durchweg in Fachwerk auszuführen. Allen gleichzeitigen deutschen Meistern zeigt er sich hierbei überlegen in der sorgfältigen Durchbildung des Grundrisses, in verfeinerter Ausnützung des Raumes für Nebengemächer, kleine Kammern, Aborte, Garderoben, ja Fahrthühle. Auch hier theilt das Haus der mittlere Festsaal in je zwei Fluchten, deren letzten Hauptraum das Parade-Schlafgemach bildet. In den Flügeln schließen sich Nebentreppen und je eine kleinere Wohnung an. Sehr bequem und raumsparend — ohne kleinlich zu werden — ist die Doppeltreppe an der Hofseite des Mittelbaues angelegt, so daß für die ganze Tiefe des Hauses im Hauptgeschoß Platz für einen stattlichen Saal bleibt. Die durchweg gequaderte zweiflockige Fassade lehrt, daß Sturm *Lepautre's* Bauentwürfe studirt hat. Ist gleich die Bildung der Fenster nüchtern, hat das starke Mansarddach französischen Anklang, so kommen an der großen Säulenstellung des Achsenmotives, namentlich der Gartenfront, an jenen in beide Etagen eingestellten kleineren Säulen Motive zum Vorschein, welche, wie die Verfeinerung des Grundrisses, unmittelbar auf jenen französischen Meister weisen.

So nimmt Sturm innerhalb der gleichzeitigen Baukunst eine durchaus eigenthümliche Stellung ein. Wurzelnd in der antikisirenden Schule, welche sein Lehrer aus Holland ihm übertragen hatte, steht er der Befreiung der Formen während der Barockperiode, aber auch dem Treiben ihrer faulstichigeren Meister des Ornamentes und der Linienführung fremd gegenüber. Er verfocht im Klassicismus einen für Deutschland neuen Gedanken. Das strenge Schema von Säule und Pilastr ist ihm die einzig denkbare Form der Fasadengliederung. Aber er empfindet lebhaft den inneren Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Leben eines Volkes. Er bleibt durchaus deutsch in seinem Denken und Empfin-

den, wenn er gleich im großen Ganzen die Ueberlegenheit der Franzosen anerkennen muß. Er will klassische und nationale Form sich durchdringen lassen, deutsch fein, wie Perrault französisch ist, und doch der Schönheitsregel der Antike dienen. Das wollte auch Schinkel. Aber Sturm wurde gegen seinen Willen zum Bahnbrecher für das bald mächtig hereinflutende Franzosenthum. Indem er die barocke Kunst mit der aus der Antike gezogenen Regel zu meistern trachtete, arbeitete er nicht zum geringsten Theil mit an dem Ende deutscher Architektur. Wie nahe liegt ein Vergleich Sturm's mit Gottsched. Aber leider erwachte der Architektur erst viel später ein Lessing, der die freie deutsche Seele mit kritischem Denken und tiefer Schöpferkraft verbindend, uns von dem ursprünglich französischen Gedanken allzuftrengen Antikliffens zu einem alle Kunsterscheinungen in sich aufnehmenden Empfinden befreite: Gottfried Semper.

Im Jahre 1712 gab Sturm ein kleines Heft heraus: „Architektonisches Gedenken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtung“ (Schiller, Hamburg), welchem 1718 die „Vollständige Anweisung aller Art Kirchen wohl anzugeben“ (Wolff, Augsburg) folgte. Waren Sturm's ästhetische Entwicklungen noch ohne tiefen Zusammenhang, ohne logische Folgerung der Gedanken, so zeigt sich in seinen Ausführungen über den Kirchenbau das von ihm in zahlreichen Streitschriften verfochtene religiöse Bekenntniß klar zur künstlerischen Erscheinung gebracht. Hier liegt hauptsächlich der Werth seines Wirkens, hier ebnet sich das Sprungartige seines Gedankenganges zu ruhiger Fortbildung.

„In der römischen Kirche wird vornehmlich darauf gesehen, daß viele Kapellen mit kleinen Altären gemacht werden können und daß unten auf der Erde viel Volks stehen könne und vornehmlich in dem Schiff großer Platz sei. Damit, wenn an sonderlichen Solemnitäten in dem Chor das hohe Amt verrichtet wird, eine große Anzahl Volks hineinsehen könne. Hingegen in den protestantischen Kirchen siehet man vornehmlich darauf, daß eine große Menge einen einigen Prediger wohl sehen und hören könne, daher man die Stelle unmöglich auf der Erden recht gewinnen kann, weil bei gar großen Kirchen die weit von der Kanzel zu stehen kommen, nichts hören können, sondern man muß sie übereinander zu gewinnen suchen.“ Weil die Kirchenbesucher den Prediger nicht nur gern deutlich hören, sondern auch sehen wollen, dürfen Säulen nicht angebracht werden, denn als „allervornehmste, was drinnen geschieht, ist das Predigen, das andere Stück bestehet in der Administration der Sakramente, der Taufe und des Abendmahles. Die Lutherischen haben noch besonders die Privatbeichte.“ „Der dritte Theil

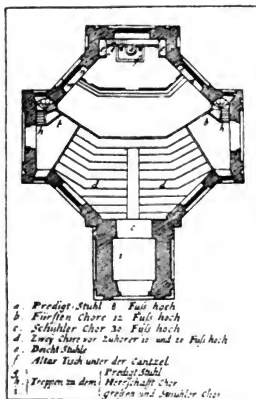


Fig. 22.

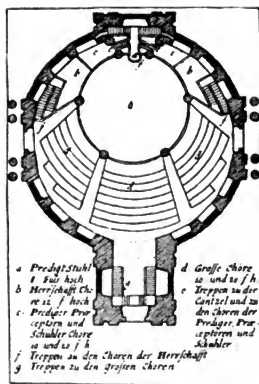


Fig. 23.

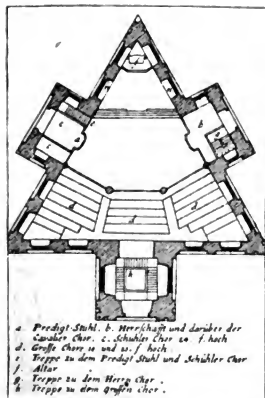


Fig. 24.

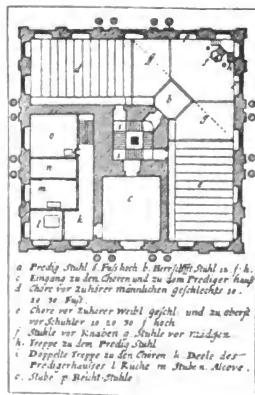


Fig. 25.

Fig. 22—25. Grundrisse für protestantische Kirchen nach I. Sturm.

besteht im Singen, da dann ein besonderer Ort erfordert wird, wo eine Orgel stehen und die Schüler zum Vorsingen sich versammeln können.“

Der Protestantismus sieht mehr „auf Reinlichkeit als Pracht,“ und Sturm sagt als eifriger Reformirter, in seinen Schlußworten, daß er „die wenigste Luft habe, prächtige Kirchen zu erbauen, weil insgemein, wo solche Gebäude am prächtigsten stehen, die Tempel des heiligen Geistes am seltensten oder verwüthesten zu sein pflegen.“

In den zahlreichen Plänen für Kirchen, welche Sturm vorführt, (Fig. 22—25) wendet er sich zunächst gegen die Kreuzform, wie sie kurz vorher *Nehring* in der Berliner Parochialkirche angeordnet hatte, obgleich dieselbe aus symbolischen Rücksichten sehr beliebt sei. Und zwar thut er dies, weil sie theurer und weniger ausnutzbar wäre, als eine rechtwinklige; denn Gebäude mit „vielen großen Winkeln können kein gutes noch majestätisches Ansehen haben“; und namentlich weil in den Apfiden viel Plätze seien, von welchen aus Kanzel und Altar, welche mit einander verbunden gedacht sind, nicht gesehen werden könnten. Er schlägt daher das Quadrat oder den Kreis als Grundform vor. In beiden Fällen ordnet er vor Altar und Kanzel einen freien Raum, nach den andern drei Seiten Emporen an, deren Brüstungen z. B. im letzteren Fall wieder einen excentrischen Kreis bilden. Der Kanzel gegenüber ist der Haupteingang unter einem Thurm. Besonders bieten die Fenster bei diesen Anlagen Schwierigkeiten, die der Emporen wegen selten ganz „unverbaut“ bleiben. Helligkeit ist auch für Sturm eines der ersten Erfordernisse der Kirche. Unter den verschiedenartigen Vorschlägen, von welchen das Kreuz mit abgefehlten Winkeln, als viele Vortheile bietend, gerühmt wird, kommt der Autor auf das Dreieck, welches er lebhaft, trotz seiner ungewohnten Gestalt, als praktisch vertheidigt. Ferner erwähnt er die Saalkirche als hervorragend für den Protestantismus geeignet und verweilt schließlich bei einer anderen höchst eigenartigen Gestaltung, welche aus zwei im rechten Winkel zu einander stehenden Schiffen besteht, in deren äußerem gemeinsamen Winkel Altar und Kanzel angeordnet sind. Gegenüber ist die herrschaftliche Empore, links sind die Männer, rechts die Frauen untergebracht, im inneren Winkel aber der Thurm und, das Quadrat vollendend, die Pfarrwohnung. Auch in seinem größeren Werk führt Sturm den Gedanken der „Winkelkirchen“ eingehender aus. Die Anlage entspricht derjenigen in der Kirche zu Freudenstadt in Württemberg und im Eifenach'schen Städtchen Ruhla. Alle diese Pläne zeugen von nüchterner Ueberlegung und klugem Sinne, ihnen fehlt aber, auch in der Durchbildung der Aufrisse, der eigentliche belebende Schwung. Diesen hineinzulegen, war erst einem Größeren aufgehoben, dem Dresdner Meister *Georg Bähr*.

Wenn ich auf ausgeführte Kirchenschöpfungen Sturms hinwies,

fo geschah dies in der Vermuthung, daß er die Nikolaikirche zu Schwerin (1711) gebaut habe. Allerdings spricht Einiges dagegen.

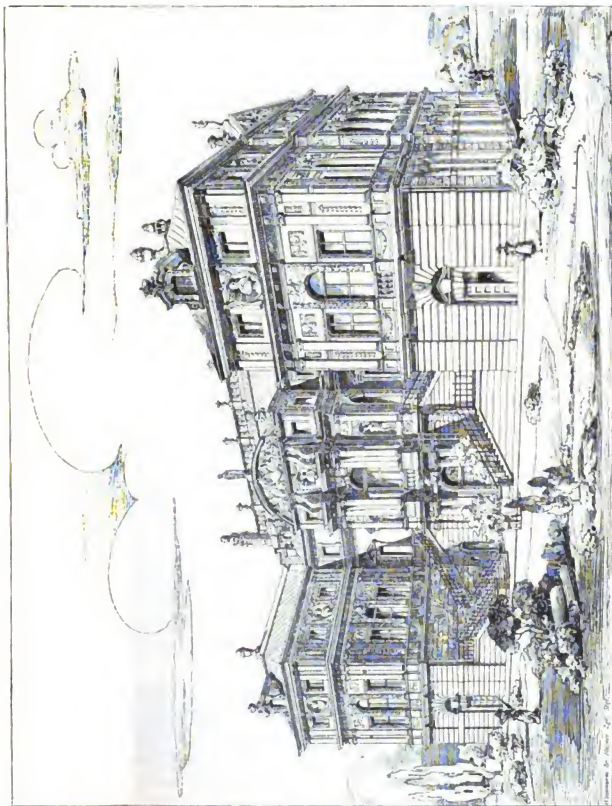


Fig. 26. Luthhaus im Grossen Garten zu Dresden.

Zunächst daß dieselbe jene Kreuzform hat, welche Sturm als ungünstig bezeichnete. Es sind die kurzen Flügel an drei Seiten im Achteck, an der vierten, an welche der Thurm sich anlehnt, geradlinig geschlossen.

Dann befinden sich oberhalb der das Innere gliedernden Kompositanordnung ein so barock profilirtes Gesims, wie es Sturm schwerlich geschaffen haben würde. Nichts destoweniger ist in dem Aufbau, in der kräftig bürgerlichen Haltung der äußeren jonischen Ordnung, in der Ausbildung des Thurmes, in der stattlichen Gestaltung des Hauptthores ein Sturm zum mindesten nahestehender Künstler zu erkennen. Hier ist überall das Profil derb, aber gesund und einfach, sind namentlich durch die geschickte Mischung von Backsteinrohbau mit den in Sandstein ausgeführten Gliederungen hübsche Wirkungen erzielt.

Ähnlich ist die wesentlich ältere Hauptkirche zu Altona (1688), bei welcher jedoch auch die Querschiffe geradlinig abgeschlossen wurden. Die Architektur ist hier einfacher, doch wieder in Hau- und Backstein, das Hauptgesims jedoch in Holz gebildet. Der schlanke Thurm und Dachreiter geben dem Bau allein einiges Ansehen.

Im Königreich Sachsen äußerte sich der protestantische Geist zunächst im Bau der Schloßkapelle von Moritzburg bei Dresden (1661—1672), welche *Wolf Kaspar von Klengel* († 1691) durch den Baumeister *Johann Albrecht Eckhart* ganz in der Art jener von Weissenfels errichten ließ. Auch hier steht in dem rechtwinkligen Raum dem Altar eine Empore gegenüber, während sich theilweise an den Seitenfronten Betstübchen erkerartig nach außen anbauen. Das Detail ist groß und prahlerisch ohne künstlerischen Werth, in der Durchbildung wie im Formeninhalt ganz verwandt den Arbeiten der Richter. Das Aeußere ist ganz formlos. Wie groß aber in jener Zeit des Flickens und Ausbesserns alter, vom Kriege zerstörter Werke die Freude Aller darüber war, daß hier endlich wieder ein neues Bauwerk geschaffen worden sei, ist nicht ohne Rührung aus den überchwänglichen, freilich auch stark von Liebedienerei durchtränkten Lobreden auf seine Schönheit zu ersehen, welche schon gelegentlich der Grundsteinlegung die Geistlichen vom Stapel ließen.

Im Uebrigen erwies sich Klengel als ein künstlerisch nicht eben hervorragender, mehr dem Festungsbau dienender Meister. Die wichtigeren feiner Bauten verschwanden. Das 1667 vollendete Opernhaus wurde bis zur Unkenntlichkeit, zuletzt zum Hauptstaatsarchiv umgebaut, das prächtige Ballhaus (1668) wich später den Zwingeranlagen. Auch das Reithaus (1677) wurde niedergelegt. Alle diese zeigten nach den erhaltenen Stichen äußerlich einfache Formen, innen reichere barocke Gestaltung. Wahrscheinlich waren sie jedoch nur aus minderwerthigen Materialien errichtet. Nicht so der Thurm auf

dem Dresdener Schloß (1674), ein zwar künstlerisch nicht eben bedeutender, aber stattlicher, mit mächtigem, spitzem Helm abschließender Bau. Wichtiger erscheint das „grüne Thor“ unter dem Thurme,

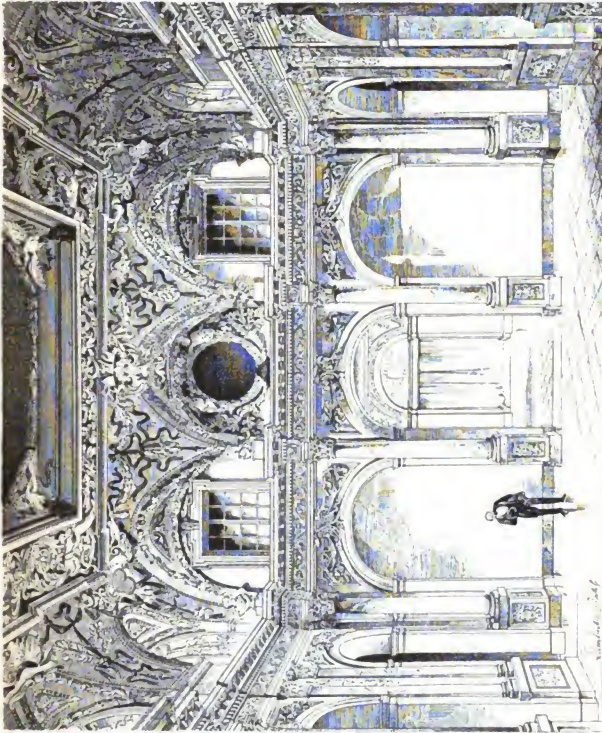


Fig. 27. Lufthaus im Grossen Garten zu Dresden. Saalanficht.

dessen derbe, reich mit Skulpturen geschmückte Ruftikaordnung ganz im Sinne der thüringischen Architekten gehandhabt ist.

Diese Bauten wurden jedoch alle in den Schatten gestellt durch das Lufthaus (Palais) im großen Garten (1679—1680) (Fig. 26).

Zunächst ist schon die Anlage eines so großen Parkes bemerkenswerth. Wir werden diese, wie die gleichzeitige Planlegung eines neuen Stadttheiles, der Friedrichstadt (seit 1670), an anderer Stelle zu behandeln haben. Das Palais selbst aber bezeichnet das Ende der nur tastenden, versuchenden Kunstweise unter den des Bauens entwöhnten deutschen Meistern, und ist eine der wichtigsten Denkmale für die Entwicklung eines eigenartigen deutschen Barockstiles.

Es steht nicht ganz klar fest, wer den Bau geschaffen habe. Die Hauptquelle für die Geschichte desselben ist wieder Marperger, der in Dresden gelebt hatte. Dieser erklärt den Obersten *Johann Georg Starcke* († 1695) für den Erbauer und *Johann Friedrich Karger* (*Karcher*, geb. 1650, † zu Dresden 1726) für denjenigen, welcher den Garten selbst und die Nebenbauten schuf.

Am Palais sei zunächst auf das Detail hingewiesen. Die ausgesprochene Vorliebe für naturalistischen Schmuck, für Blumen- und Blattgehänge, Zweige und Bandwerk, die Derbheiten in der Skulptur, die Neigung zu humoristischen Gestaltungen, wie den Narrenfratzen über den Hauptthoren, die Anwendung von Korbbögen an den Seitenfacaden, die wie aufgelegt, flach behandelten Pilasterordnungen des Hauptstockwerkes über dem gequadraten Erdgeschoß, die Schwankungen in der Kraft der Profile, alles dies sind Eigenschaften, welche den Bau unmittelbar mit den thüringischen Schlössern und deren Kapellen in künstlerische Verbindung setzen. Aber trotzdem in Hinsicht auf die Formen der Architectur sich noch keineswegs frei zu bewegen weiß, obgleich ihm hier mangelnde Uebung oft die Hände zu binden scheint, ist doch in der ganzen Anlage ein großer Wurf und eine unverkennbar wohlüberlegte Kunst der Massenvertheilung.

Der Grundriß hat in seiner Größe und Einfachheit etwas entschieden italienisches. In der Mitte liegt ein rechteckiger Raum, der im Erdgeschoß durch vier Pfeiler in zwei Schiffe getheilt ist, im Obergeschoß jedoch einen mächtigen Saal beherbergt. An denselben reihen sich quer zwei Flügelbauten, die ihn an beiden Seiten stark überragen und je drei Räume in sich schließen. Kleine Wendeltreppen führen in den hier ausgebauten Zwischenstock unter dem über gemeinsamem Hauptgelsims steil aufsteigendem Dach. In der Achse des Mittelraumes aber erhebt sich beiderseitig und in beiden Stockwerken ein von vorgekröpften gekuppelten Säulen umgebenes Thor, welches im ersten Geschoß das Austrittspodest der von beiden Seiten in je drei Armen aufsteigenden Treppe überbrückt. In der Gleiche des Zwischengeschoßes tragen die Säulenkröpfe umgekehrte Konsolen, welche zur Flucht des das Mittelrisalit überdeckenden, reich mit Skulpturen geschmückten Giebels führen.

Im Innern hat sich als wichtigster Theil der große Mittelsaal erhalten (Fig. 27), welcher von zwanzig, vor Pilaster gestellte korinthischen Säulen umgeben ist. Ueber diesen sind Kaiserbüsten aufge-

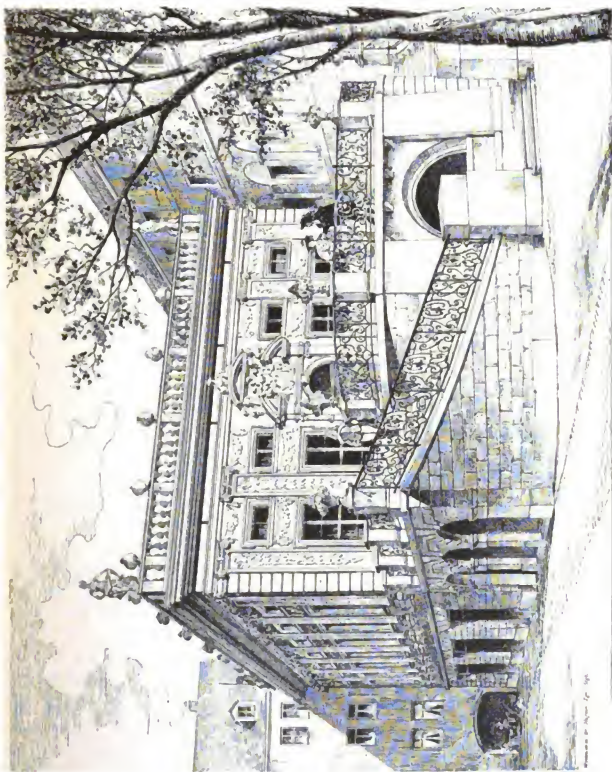


Fig. 26. Börse zu Leipzig.

stellt. Eine hohe Kehle führt zur flachen, mit drei großen Bildern in weißen Stuckrahmen gezierten Decke über. Das Ganze wirkt noch nicht wie das Werk einer abgeschlossenen Kunstweise. Auch

die Nebenfälle sind reich stukkirt und in kalten, bescheidenen Farben abgetönt.

In ähnlicher Weise, wie in Dresden, entwickelte sich die Baukunst an der Börse zu Leipzig (1678) (Fig. 28). Dieses lebenswürdige, kleine Werk erhebt sich über einem Sockelgeschoß, zu dessen Höhe abermals eine stattliche Freitreppe führt, in einer wieder mit Blattgehängen auf das Reichste geschmückten Pilastrordnung, zwischen der ein Voll- und ein Halbgeschoß Platz finden. Das Thor ist in den reicheren Formen der Renaissance, die Fenster sind einfach gehalten. Das hübsche Hauptgesims mit seiner Attika und seinen Statuen schließt den malerisch angeordneten Bau entschieden und wirkungsvoll ab.

In der Stadt Leipzig selbst sieht man allerlei Bauten, welche an belgische Einflüsse glauben machen. Namentlich die den „spanischen Dörken“ Francquart's entlehnte Lust, den Architrav an Fenstern und Thoren zu brechen, zu schwingen und somit ornamental zu verwenden, findet sich in vielfachen Wiederholungen. Am Auffallendsten ist dies in den prächtigen, stolzen Bürgerhäusern Katharinenstraße 8 u. 16 zu bemerken, welche jedoch schon dem Hochbarock angehören.

Ähnlich liegen die Verhältnisse in Magdeburg, dessen Rathhaus (1691—1698) zwar des ornamentalen Schmuckes bis auf die wenig gefächten Relieffiguren des Segmentgiebels über dem Mittelbau entbehrt, in feiner Formbehandlung aber doch mit dem Palais im großen Garten übereinstimmt, ohne daselbe hinsichtlich der malerischen Wirkung zu erreichen. Das gequaderte Erdgeschoß hat auch hier im Korbogen überwölbte Arkaden. Der Mittelbau tritt kräftig, die Ecken ragen weniger hervor. An ersteren legt sich im Erdgeschoß eine den Balkon tragende toskanische Säulenhalle. Mir will scheinen, als sei Vieles, z. B. die Attika über dem Hauptgesims, der Dachreiter, der in einem Rundtempelchen endet, und dergleichen, später an dem Bau ungeändert worden. Es giebt sich auch der Einfluß der in Magdeburg sehr starken hugenottischen Kolonie am Bau kund, welche sich 1705 eine Kirche in den üblichen Grundformen, hier einem Achteck, errichtete.

All dieses Schaffen hat noch etwas durchaus Volksthümliches. An den mehr und mehr der Fremdländerei sich hingebenden großen Höfen gewann es wenig Boden. Dagegen wurzelte es in der religiösen Bewegung der kleinen Städte, im engeren Bürgerkreise. Hier fand der Pietismus die Quellen seiner Kraft. Hier auch erfand demselben der geeignete Meister. Gleichzeitig mit Sturm, aber unabhängig von demselben, vollzog sich hier die Bildung des protestantischen Kirchenbaues bis zur höchsten Stufe seiner Vollendung.

Der Meister aber, welcher diese erreichte, war der spätere Dresdener Rathsbaumeister *Georg Bähr* (geb. zu Fürstenwalde 1666, † zu Dresden 1738). Ueber Bähr's Jugend wissen wir nichts. Wohl schwerlich sah er je Italien oder Frankreich. Seine Kunst entsproß nationalem Boden. Als sein Vorgänger muß *Hans Georg Roth* gelten, der Erbauer der Kirche zu Carlsfeld bei Schwarzenberg (1682—1688). Bähr ist deutlich in seiner Formensprache, wie in der Tiefe seiner Gedanken, in der treuen Hingebung an eine sein ganzes Leben bewegende Aufgabe: den protestantischen Kirchenbau. Marperger kannte ihn bereits 1711 als tüchtigen Meister und sagt von ihm, daß er „stattliche Orgelwerke, so nach Florenz gekommen, verfertigt — wohl für den berühmten Orgelbauer *Gottfried Silbermann* (geb. zu Kleinbobritsch in Sachsen 1683, † zu Dresden 1753) — und sich sonst noch durch Aufbauung vieler kostbarer Häuser berühmt gemacht habe.“ Schon längst hat man auf zwei herrschaftliche Bauten hingewiesen, welche seine derb-kräftige Hand zeigen, das heutige Hôtel de Saxe (1713—1717) (Moritzstraße) und das jetzige British-Hôtel (1720) in der Landhausstraße zu Dresden. Das Erstere ist das bedeutendere. Leider erfuhr es durch den 1764 erfolgten Einbau eines an Formengröße der Anlage nicht entsprechenden Erkers und durch moderne Umbildung des Erdgeschosses störende Veränderungen. Aber in den mächtigen Pilastrern und Halbsäulen der beiden Hauptgeschosse, in dem hohen, ein Halbgeschoß beherbergenden, über den Kompositakapitälern durch mächtige Konfolen getheilten Fries und in dem über dem Mittel in keckem Schwung sich aufbäumenden Hauptgesimse erkennt man noch völlig die derbe Kraft ihres ursprünglichen Bildners. Diese giebt sich auch in den Reliefmedaillons über den Fenstern, wie in den schweren Verdachungen zu erkennen. Das zweite Palais ist ähnlich, wenngleich nicht ganz so malerisch entworfen. Beide Bauten, wie auch das eigene, höchst malerische Häuschen des Künstlers Seestraße Nr. 12 und namentlich das nur im Plane noch erhaltene Flemming'sche Palais mit seinem geistreich durchgebildeten Grundriß liefern den Beweis, daß es Bähr an der Fähigkeit dekorativer Prachtentfaltung nicht fehlte, daß mithin die Ruhe seiner Kirchenbauten aus bewußter Mäßigung, aus religiös-künstlerischer Ueberzeugung, wie bei Sturm, entsprang.

Schon 1708 errichtete er die ansehnliche Dorfkirche zu Loschwitz bei Dresden, bei welcher er an gothische Motive anknüpfte, indem er ein einschiffiges Langhaus mit zwei abschließenden, aus dem Achteck geschlossenen Chören schuf, genau wie beispielsweise die spätgothische, von *Arnold von Westphalen* 1470 gebaute St. Wolfgangskapelle bei Meissen, aber auch wie die eben genannte Kirche von Carls-

feld, nur daß bei dieſer die Nebenräume in die Chöre verlegt, ſomit der Kirchenſaal viereckig geſtaltet wurde. Den Altar mit der darüber angebrachten Kanzel ſtellte Bähr an das eine Ende der Kirche, ordnete den Eingang und die noch ſchüchtern ausgebildeten Emporen, welche auch einen großen Theil der Seitenwände umziehen, an der gegenüberliegenden an. Die ganze Anlage mahnt noch ſehr an das Theater und zwar etwa an jene Ausbildungsſtufe deſſelben, welche wir in Parma kennen lernten. Das Aeußere der Kirche iſt ſehr einfach; ein mächtiges Walm-Manſarddach mit Dachreiter bedeckt das maleriſch auf hoher Terraffe gelegene Bauwerk.

Die Stadtkirche zu Schmiedeberg im Erzgebirge (1713—1716) zeigt bereits einen Fortſchritt. Ihr Grundriß iſt ein Kreuz mit kurzen Schenkeln und dahinein gebauten, im Achteck abgeſchloſſenen Emporen; Altar und Kanzel ſind verbunden, ihren Standort deutet äußerlich ein runder Vorbau an dem zugleich die Sakriſtei beherbergenden Kreuzſchenkel an. Die Emporentreppen liegen dieſem gegenüber zu beiden Seiten des Thores. Das äußerlich geſchickt zuſammengeſtellte kleine Gebäude wird von einem mittleren Dachreiter bekrönt, deſſen Spitze wohl nicht zur älteſten Anlage gehört, da er die Jahreszahl 1754 trägt.

In den Jahren 1720—1724 baute Bähr die niedergebrannte Stadtkirche zu Königſtein wieder auf und ſtrebte auch hier, ſoweit es die Verhältniſſe geſtatteten, den Centralbau durch Verbreiterung der Schiffe an; beſſer gelang ihm dies bei der Stadtkirche zu Hohnſtein (1725—1726), an deren quadratiſchen Schiff mit abgeſtumpften Ecken er einen Thurm fügte, welcher, nur auf den vier Eckpfeilern laſtend, ſeitlich Emporen und dem Schiff gegenüber einer Apsis Raum giebt. Der Taufſtein, welchem Sturm wenig Beachtung ſchenkte, ſteht unter dem Thurm. Kanzel und Altar ſchließen die Apsis.

Die Kirche zu Klingenthal im Erzgebirge¹⁾, deren Riffe 1722 gefertigt und deren Bau 1736 abgeſchloſſen wurde, gehört wohl zweifellos auch zu Bähr's Arbeiten. Um den achteckigen Mittelraum legt ſich ein in gleicher Geſtalt abgeſchloſſener Umgang. Eine Seite deſſelben beherbergt die Sakriſtei und iſt durch den Altar und die darüber angebrachte Kanzel vom Mittelraum getrennt. Gegenüber liegt der balkonartig ſich vorbauende Sängerchor. Der ganze Bau, deſſen Geſchloſſenheit nur zwei ſeitliche Treppenhäuser unterbrechen, erhebt ſich in zwei Stockwerken bis zum bekrönenden, in einen Dachreiter endenden Man-

¹⁾ Ueber die letztgenannten Kirchen vergleiche: Steche, Darſtellung der älteren Bau- und Kunſtdenkmäler des Königreichs Sachſen. Dresden 1884.

fartdach. Die steilere Fläche an diesem wird von den Fenstern der dritten Empore durchbrochen.

Gleiche Formen fand ich auch vielfach in Thüringen. So hat Arnstadt eine kleine, in der Grundanlage der Lofschwitzer verwandte Kirche. Weiter entwickelt ist die zu Waltershausen, welche, jener zu Schmiedeberg ähnlich, den Mittelraum zum Kreise ausbildet; kleiner ist die Begräbniskirche bei Eifenach.

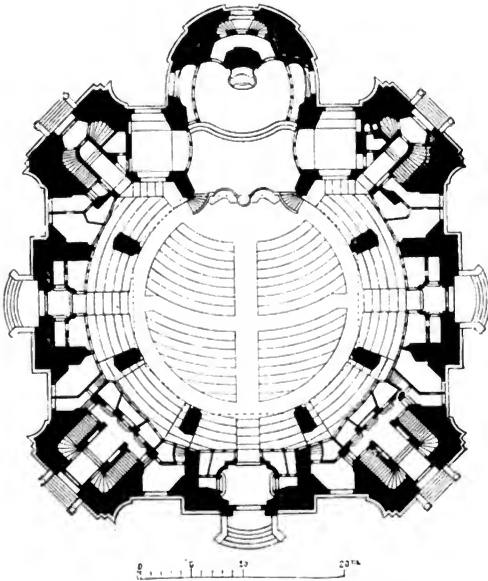


Fig. 29. Frauenkirche zu Dresden. Grundriß.

Diese kleinen Bauten sind aber nur Vorstudien zu dem großen Hauptwerke des Meisters, der am meisten protestantischen Kirche der Welt, der Frauenkirche zu Dresden (1726—1740) (Fig. 29—31). Der von höchstem Geiste zeugende Grundriß, ein Werk von so glänzenden Eigenschaften, daß er an sich Bähr den ersten deutschen Baukünstlern zugesellt, entwickelt sich aus den von Sturm niedergelegten Grundfätzen, wenn er

gleich dessen Lösungsversuche sämtlich weit hinter sich läßt. Mit der Tiefe eines ernsten Geistes, mit einem unbeirrten Streben nach dem höchsten Ausdruck des Protestantismus durch die Kunst, wie er sich in Bähr's stets dieselbe Grundlösung abändernden älteren Kirchenbauten zeigt, hat er in dieser seiner letzten, größten Arbeit endlich die Früchte eines gedankenreichen Künstlerlebens niedergelegt. Wohl ist auch dieser Bau noch nicht ein vollendeter Ausdruck, eine letzte allseitig befriedigende Lösung, wie sie der Katholicismus wiederholt gefunden hat, sicher aber ist er die wichtigste Vorstufe zu einer solchen und mithin dem Architekten protestantischer Kirchen eine Vorarbeit, deren Mißachtung immer nur dem Rückschritte dienen kann. Denn vergeblich wird man in der christlichen Kunst vor Luther Ausdrucksmittel für jene Gedankenwelt suchen, welche, von dem großen Reformator ausgehend, die edelsten Geister von über drei Jahrhunderten beschäftigte, selbst nicht, wie die Versuche Bunten's erwiesen haben, in der altchristlichen Architektur. Um so tiefer ist zu beklagen, daß die Verblendung gegen die formalen Absonderlichkeiten des Barockstiles die modernen Architekten und noch vielmehr die protestantische Geistlichkeit verführt hat, mit Geringschätzung auf die merkwürdigen Ergebnisse eines tiefen Ringens im protestantischen Volksgeiste zu blicken, ja, daß man es nicht einmal der Mühe werth hielt, sie kunstgeschichtlich zu ergründen und darzustellen.

Die Dresdner Frauenkirche ist eine Centralanlage, deren Hauptraum von acht im Kreise stehenden Säulenpfeilern umrahmt wird. Die vier in den Achsen liegenden, dieselben überspannenden Bogen sind weiter, als diejenigen in den Diagonalen. Erstere öffnen sich zum Kreuz gegen das den mittleren Kreis umspannende Quadrat der Umfassungsmauern. Hier liegen im Erdgeschoß die drei Thore, darüber die schlanken Fenster. Die vierte Seite nimmt der in halbkreisförmige Nische über das Quadrat sich hinausbauende Chor ein. Die Ecken bilden vier übereckgestellte Treppenhäuser, welche, von fialenartigen Thürmen bekrönt, der den Mittelbau überdeckenden Kuppel als Widerlager dienen. Es sind zwischen den Pfeilern vier Emporen angeordnet. Indem diese, nach hinten kräftig aufsteigend, nach den Fenstern zu, um das Verbauen des Lichtes zu vermeiden, theilweise eingezogen wurden, bilden sie zwar ein die Ruhe des Innern beeinträchtigendes, aber überaus malerisches Element; namentlich die unterste derselben, die mit ihren zahlreichen, kleinen, logenartigen „Stübchen“ im Dreiviertelkreise den Predigtfaal umzieht, wirkt hierbei bestimmend. Von großartiger Wirkung ist die Altaranlage. Eine doppelte Freitreppe führt zu dem mit einer Brüstung abgeschlossenen Altarraum. Ein Lesepult ist hier angebracht; zur Seite steht die Kanzel, im Hintergrund der

reich ausgebildete, von katholischen Anklängen nicht ganz freie Altar, darüber die Orgel. So wird die Aufmerksamkeit der Kirchenbesucher

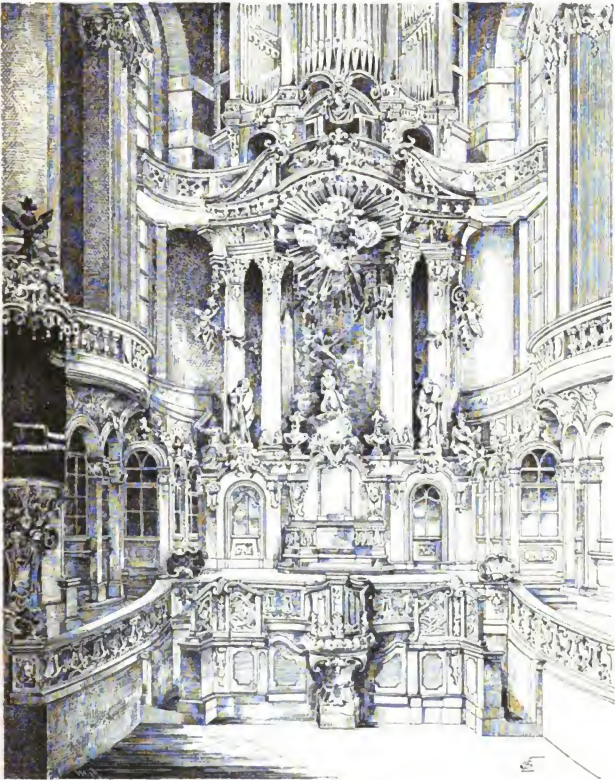


Fig. 30. Frauenkirche zu Dresden. Altaranlage

stets in gleicher Richtung erhalten. Jedoch vermeidet Bähr, daß die Kanzel über dem Altar sich erhebt. Zweifellos hat das Erscheinen

des Predigers hoch über dem Tische des Herrn etwas Beleidigendes, ist es nicht künftlerisch zu rechtfertigen, wenn derselbe, wie der Kukul an der Schwarzwälderuhr, vorher ungefehen auf einem Platze erscheint, auf dem nach der sonst üblichen Anordnung sich das Altarbild befinden sollte. Weit würdiger und namentlich weit protestantischer ist es, wenn man ihn die Kanzel ersteigen, also gewissermaßen aus der Gemeinschaft der Gläubigen als einen der ihrigen heraustreten sieht. Dies ist in der Frauenkirche der Fall. In ihr sehen wir also alle jene Bedürfnisse erfüllt, welche 100 Jahre später Bunfen und Semper, als für den Protestantismus maßgebend, neu entdeckten, d. h. die Abendmahlkirche an Stelle des katholischen Chores. Der Platz für die Abendmahlsfeier ist durch Stufen über die Predigtkirche erhöht. Das Lesepult ist eine architektonische, unbewegliche Vorrichtung, die Kanzel steht an der östlichen Wand des Querschiffes, zunächst dem Chorabschnitte, das Taufbecken in der Abendmahlkirche. Aber vergleichen wir Semper's an die Frauenkirche sich anlehnenden Entwurf zur Nicolaikirche in Hamburg, selbst an der Hand der meisterhaft geschriebenen Broschüre: „Ueber den Bau evangelischer Kirchen“, mit Bähr's durchaus ursprünglicher Leistung, so werden wir zugeben müssen, daß Semper durch die Wahl mittelalterlicher Formen, durch die Einführung von der katholischen Processionskirche entsprechenden Lang- und Querschiffen, sich immer noch als durch die Ueberlieferung gebunden, als unfrei erwies, während der große Baumeister der Barockzeit und des Pietismus nur in der eigenen Gestaltungskraft Ausdrucksmittel für sein Bauideal suchte und auch in reichem Maße fand.

Die eigenartige GröÙe Bähr's spiegelt sich am reinsten aus dem Vergleich seines Meisterwerks mit den Versuchen Sturm's wieder. Der Gedanke ist zur reifen, abgerundeten Form geworden. Weiträumig, in seinem Ernst nur durch das zu reiche Detail der Emporen gestört, ist der Bau eine selbständige Erscheinung in der Kunstgeschichte und als solcher eines der wichtigsten Werke deutscher Schaffenslust. Denn unter allen Leitungen der Architektur ist die Bildung eines neuen Grundrißgedankens die höchste und schwierigste. Sie gelingt nur dem tief erregten Drange eines ganzen Volkes und eines dasselbe bewegenden Gedankens. Nicht die geistvolle Formenbehandlung der süddeutschen Meister, nicht die Prachtentfaltung an den Berliner und fränkischen Schloßanlagen, sondern der Entwurf der Dresdner Frauenkirche ist die höchste That des deutschen Barockstiles, ob er gleich an Formvollendung und namentlich an einschmeichelnder Anmuth tief unter vielen gleichzeitigen Werken steht. Die Wirkung des Gotteshauses auf die Menge war seiner Zeit eine außerordentliche. Den Meister trug die Achtung



Fig. 31. Frauenkirche zu Dresden. Längsschnitt.

feiner Mitbürger über die peinigenden Angriffe feiner künstlerischen und technischen Gegner hinweg, welche namentlich unter den klassisch gebildeten und höflich-vornehmen, niederländisch-französischen Architekten zu suchen waren. Siegreich behauptete er sich in der Ehrlichkeit seines künstlerischen Wollens. Denn alle Ränke brachten ihn nicht davon ab, die thurmartig sich aufbauende Kuppel, diese großartige, von den Zeitgenossen für schier unmöglich gehaltene technische Leistung, von festem Stein aufzumauern, ja, bis in die steile Pyramide der Laterne hinauf ausschließlich ächte Materialien zu benutzen. Daß der Plan nicht ganz zur Ausführung kam, daß vielmehr die Laterne durch eine stumpfe Haube bekrönt wurde, ist nur durch seinen vor Vollendung des Baues infolge eines Falles vom Gerüste eingetretenen Tod möglich geworden.

Protestantisch ist die Einfachheit des architektonischen Aufbaues, die Bescheidenheit in Verwendung ornamentalen Schmuckes. Ja, der deutsche Meister wagt es alle antikisirenden Formen nach Kräften zu vermeiden. Seine mit einer Art Lambrequins verzierten Pilafter, sein das gleiche Motiv fortbildender Gurt um die Kuppel, die an gothische Unterlagen mahnende Gestalt der schlanken Rundbogenfenster — Alles dies verräth, daß Bähr in die deutsche Kunst das Vertrauen setzte, ihr entsprechende Formen selbst zu erfinden, daß er, von dem Wirbel bis zur Zehe von nationalem Wesen beherrscht, ein bewußt deutscher Künstler war. Aus dem Grundrisse heraus entwickelt sich der Entwurf mit seinen Vor- und Rücksprüngen als ein treues Bild der Aufgaben der einzelnen Bautheile; nur die derbe Kraft der Massen, die überaus wirkungsvolle Umrisslinie, geben dem Baue sein künstlerisches Gepräge. Fest in sich geschlossen, „von Grund aus bis oben hinaus gleichsam nur ein einziger Stein“, wie ein Zeitgenosse sagte, so steht das Werk da, der vollendete Ausdruck einer merkwürdigen geistigen Bewegung im deutschen Volke, ein rühmliches Denkmal kulturgeschichtlicher Entwicklung in einer Zeit des Stillstandes und der Verrohung. Und wie das deutsche Volk seinen großen Tondichter Sebastian Bach fast ganz aus dem Auge verlor, weil ihm die schwere Perücke das liebe, derbe Gesicht fast ganz verdeckt hatte, so kam es auch, daß es sich nicht des Ruhmes bewußt geblieben ist, durch Bähr eine der bedeutendsten künstlerischen Thaten der Zeit aus seiner Mitte herausgeboren zu haben.

Die Allseitigkeit der Kunstbewegung im nichtkatholischen Deutschland, welche neben dem ganz Europa gemeinfamen Gedanken der Durchbildung des Fürstenschlosses sich auf die Errichtung eines protestantischen Gotteshauses zuwendete, bekundet sich auch durch die

Vorgänge in Schlefien, jenem Lande, in welchem der Glaubenskampf fast das ganze 17. Jahrhundert hindurch am traurigsten wüthete. Fer-

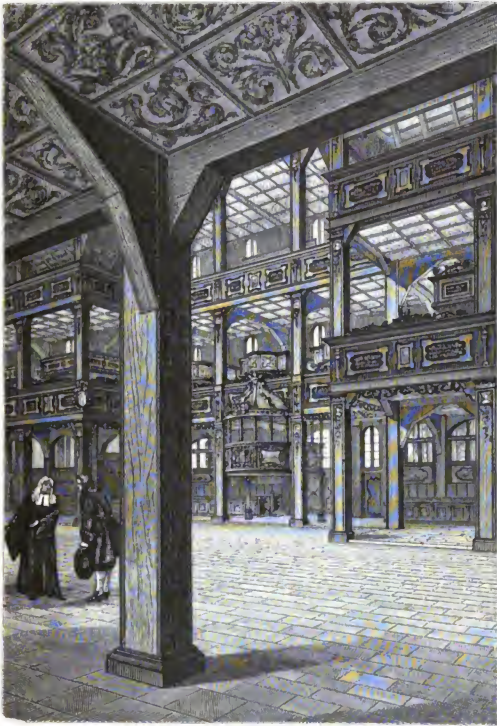


Fig. 32. Friedenskirche zu Schweidnitz.

dinand II. versuchte thatkräftig den Katholicismus dort einzuführen. Der hohenzollerische Fürst Johann Georg von Jägerndorf verlor sein Land, weil er dem Winterkönig angehangen hatte. Im Jahr 1648 wurden die Jesuiten förmlich aufgenommen, alle protestantischen Kirchen ge-

schlossen, deren Vermögen eingezogen. Nur Jauer, Schweidnitz und Glogau durften in sogenannten „Friedenskirchen“ dem alten Glauben nachgehen. Unter Kaiser Leopold I. wurde das harte Verfahren auf die Herzogthümer Liegnitz, Wohlau und Brieg ausgedehnt, doch endlich durch kaiserlichen Rezeß von 1709 erhielten die Protestanten Schlesiens 128 Kirchen für ihren Gottesdienst zurück, und das Recht, sechs neue, sogenannten „Gnadenkirchen“ in Freistadt, Hirschberg, Landeshut, Militsch, Sagan und Teschen zu errichten.

Diese Bestimmungen weisen uns auf die Orte, wo wir die Regungen des protestantischen Geistes im Kirchenbau zu suchen haben; die ganze politische Lage des Landes läßt von vorne herein vermuthen, daß hier wenig fremde Einflüsse, sondern eine nationale Strömung sich ebenso geltend machte wie in den gleichzeitigen Bewegungen in Schlesiens schöner Literatur.

Die Friedenskirchen ¹⁾ unterlagen in ihrem Bau der Bestimmung, daß sie auf bestimmten Plätzen außerhalb der Stadtmauer nur als Fachwerkbauten errichtet werden durften. Das älteste dieser scheinbar nur für den Augenblick, unter der Bedingung ihrer leichten Zerstörbarkeit, doch für große Gemeinden errichteten Gotteshäuser war jenes zu Glogau (1651—1652), welches 1764 bei einer Belagerung niedergelegt wurde. Dagegen blieb jenes zu Jauer erhalten, welche der auf Reifen in Frankreich gebildete Breslauer Ingenieur *Albrecht von Sarbisch* (geb. 1609, † 1688) durch den Zimmermeister *Andreas Kemper* erbauen ließ. Die Anlage ist die einer Basilika, wie jene zu Charenton, mit einer Empore an drei Seiten des rechtwinkligen Raumes, an der vierten jedoch mit einem wohl nachträglich angefügten Vieleck-Chor. Später wurden noch zwei weitere Emporen in die Seitenschiffe eingezogen und somit das saalartige Ansehen der Kirche noch verstärkt. Der Fachwerkbau tritt im Innern wie Aeußern unverhüllt auf und verhindert eine höhere künstlerische Gestaltung des Raumes und der Façaden.

Von denselben Bauleuten, die durch die einheimischen Maurermeister *Zoeller* und Zimmermeister *Kaspar König* unterstützt wurden, ist die Friedenskirche zu Schweidnitz (1658), bei welcher das System eine ungleich bedeutendere Durchbildung dadurch erhielt, daß dem Kirchengrundriß eine Kreuzform gegeben wurde, um welchen sich eine doppelte Empore herumzieht (Fig. 32). Der Altar befand sich am Ende eines der längeren Kreuzarme, die Kanzel an einem der kürzeren. Wieder sind die Kirchenbänke zum Umklappen eingerichtet, wie in Augsburg. Die Ausschmückung der Kirche fiel dem Tischler

¹⁾ Deutsche Bauzeitung 1886. S. 578.

und Staffirmaler anheim, der ihr denn auch einen ländlich heiteren Charakter zu geben wußte. Die zahlreichen Anbauten von Stübchen und Kapellen sind neueren Ursprungs. Der Zweck, einer großen Gemeinde Gelegenheit zum Anhören der Predigt zu geben, ist völlig erreicht, denn bei einem Langhaus von 44 Meter Länge und 20 Meter Breite finden 7500 Menschen in der Kirche Platz.

Die Gnadenkirchen haben nicht unter der Bestimmung zu leiden gehabt, daß ihnen ein minderwerthiges Material vorgeschrieben war. Aber sie blieben in der Grundrißentwicklung dem eingeschlagenen Wege treu. Ich kenne nur jene zu Hirschberg (1709) und Landes-
hut (1711). Beide bestehen aus nunmehr gleichschenkligen Kreuzen, um welche Emporen gelegt sind, während in den Ecken Treppenthürme aufsteigen. Der Centralbau, welcher sich somit auch hier schrittweise aus der Basilika entwickelte, wird durch eine flache Kuppel, die Treppen werden durch kleine Hauben ausgezeichnet, so daß sich über die breiten, durch Pilaster einfach gegliederten Façaden mit ihren noch gothisirenden Fenstern ein nicht eben glücklich, haufenartig sich entwickelnder Dachausbau erhebt. Die behäbige, bürgerliche, doch künstlerisch unbedeutende Innenentwicklung der Kirchen entspricht völlig der Geistesart der tüchtigen Handwerker und Kleinbürger, welche sie erbauten.





III. KAPITEL.

DER HUGENOTTENSTIL.



us der Schilderung des mitteldeutschen Barockstils haben wir ersehen, wie viel fremde Einflüsse auf die deutsche Baukunst einwirkten. Vereinzelt, meist nur durch Stukkatoren vermittelt, begegnen wir jenen Italiens, häufiger, wie aus der Lage nicht anders zu erwarten, denen der Niederlande. Holland, als der Sitz des europäischen Handels, als blühender, reicher Staat, begann zu jener Zeit die Küstenländer geistig zu beherrschen und tief in das Innere des Reiches seine besonders im Tiefbau erfahrenen Baumeister, seine Wasser- und Festungsingenieure zu senden.

Aber Holland selbst huldigte nicht mehr ganz jenen Idealen, welche Vingboons und Campen vorschwebten. Es wurde mehr und mehr beeinflusst von Frankreich, seit dort die Hugenotten bedrückt und vielfach zur Auswanderung gezwungen wurden. Die Freiheit des Landes, die Höhe seiner Bildung und die Treflichkeit seiner Lehranstalten, der Ruhm des daselbe beherrschenden Wilhelm von Oranien wirkte bestrickend auf die von pfäffischer Gehässigkeit bedrohten protestantischen Franzosen, so daß diese in hellen Schaaren mit ihrem Leben ihre hoch entwickelte Kunst über die Grenzen trugen.

Diese Kunst zu schildern wurde in früheren Abschnitten dieses Buches versucht. Die französische Feinheit der Empfindung für Verhältnisse, verbunden mit kritischer Schärfe und einer Neigung, alle Dinge unter ausgleichende Gedanken und Regeln zu stellen, hatte in *François Mansart* ihre Vollendung gefunden. Wurde dieser Meister auch durch

die in Lebrun sich bekundende katholisch-sinnliche Richtung in Paris bei Seite gedrängt, so entstand ihm in den Refugiés doch eine Schule, welche bald weite Kreise umfassen und seiner Anschauung zwar große Verbreitung, aber bei dem Mangel einer zu fernerer Durchbildung des Stiles geeigneten Heimathstätte leider keine innere Fortbildung verschaffen konnten.

Die Aufhebung des Ediktes von Nantes vertrieb, wie wir sahen, *Daniel Marot* aus Paris. Er mußte Frankreich zu einer Zeit verlassen, in welcher das Barock durch die von Lebrun betriebene, wenn auch mit einer Niederlage endende Berufung Bernini's zum Louvrebau zur Herrschaft zu gelangen schien. Der Niedergang der in der Baukunst aus der Gunst der höfischen Welt zurückweichenden, aber der Volksentwicklung entsprechenden, von den besten Geistern in alle Schaffensgebiete getragenen klassizistischen Richtung schien durch die Hineigung des Königs zu der katholisch prunkvollen Selbstherrlichkeit italienischer Kunst besiegt; die Schule Mansart's war beseitigt, des Meisters eigener Verwandter und Nachfolger zeigte sich willfährig gegen die Wünsche des Gebieters in Geschmackfragen. Der Klassicismus floh mit der Reformation über die Grenzen.

Marot wendete sich nach Holland, wo er Hofbaumeister Wilhelm III. von Oranien wurde, der seit 1672 Generalkapitän der Staaten war, und 1689 auf den Thron von England stieg, um dem Infelreiche im Protestantismus seine Zukunft zu sichern. Auch nach des Königs Tod (1702) lebte Marot noch in seiner neuen Heimat. Schon lange war Holland die Zufluchtsstätte der Hugenotten gewesen. Dort begegnete der Schüler Mansart's daher einer der strengern französischen völlig entsprechenden Auffassung der Kunst. Der Einfluß Rubens', der sich immerhin wenigstens in der Skulptur des Amsterdamer Rathhauses geltend gemacht hatte, war völlig überwunden.

Als einer der einflußreichsten Künstler lebte damals in Amsterdam der an der Pariser Akademie gebildete und dort wohl zu seinen eigenartigen Kunstbetrachtungen angeregte Maler *Gerard de Lairesse* (geb. zu Lüttich 1640, † zu Amsterdam 1711), welcher um 1690 sein vorher lange auf dem Wege mündlicher Mittheilung seinem Inhalt nach verbreitetes „Groot Schilderboek“ herausgab. In diesem verkündete er ein Schlagwort, welches heute noch die meisten Geister beherrscht, nämlich, daß es gar nicht die rechte Kunst wäre, die ungeschminkte Natur abzufchreiben, sondern vorzugsweise der ideale Inhalt und die ideale Form Grundforderungen hoher Schönheit seien. Er brach also mit der in der Malerei noch herrschenden freien Aeußerung des behäbig derben, ächt menschlichen Volksgeistes der Niederländer, mit

den kecken Genrescenen und dem breiten Realismus, ja selbst mit der kühnen Wahrheit eines Rembrandt, die ihm nur als Abhängigkeit vom Modell erschien, und forderte vom Künstler einen wohl ausgedachten, bedeutenden, d. h. auf dem Wege der Literatur, durch Vertiefen in die Geschichte und am liebsten in die klassische Sagenwelt begründeten Gegenstand, einem erhabenen Gedanken und eine von allem Gemeinen freie, veredelte Darstellung der Natur. Als Vorbild für diese Veredelung der Erscheinungswelt bezeichnete er die Antike, welche ihm hoch über allem Modernen stand. Denn dieses sei wandelbar, dem Geschmack unterworfen, während das Alte stets bedeutend, Ausfluß einer erhabenen Denkweise und in feinen Formen unwandelbar sei.

Solche Grundsätze in der Malerei waren ganz entsprechend der streng klassicistischen Architekturschule. Sie sind eine Folge der Kunstart eines Vingboons. Nur ist es nicht, wie man zumeist annimmt, die Malerei gewesen, welche den Anstoß zu so grundtätzlich veränderter Auffassung, zum Bruch mit der großen niederländischen Schule gab, sondern die Baukunst.

Dies bestätigt auch der Meister, welcher Laireffe's Grundsätze in der Malerei am glänzendsten zur Erscheinung zu bringen verstand: *Adriaen van der Werff* (geb. zu Kralinger Ambacht 1659, † 1722), der berühmte Maler, welcher sich auch wiederholt der Architektur zuwendete. An seinem Hauptbau, der Börse zu Rotterdam (1722), erkennt man deutlich den französischen Einfluß. Der Hof ist von einfach gequadranten Arkaden umgeben, vor deren Pfeiler je eine toskanische Halbsäule gestellt ist; über das Gurtgesims ist eine zweite, kleinere Ordnung gesetzt. Nach außen wurde das Mittelfrisalit der Schmalseite höher emporgehoben und durch eine Kuppel mit Laterne ausgezeichnet, während die Eckbauten minder hoch und niedriger überdacht sind. Verbunden werden diese Gebäudetheile durch zwei zurückliegende Thorbauten. Das Detail ist höchst einfach und oft geradezu dürftig, der Hof jedoch in der Gesamtwirkung nicht ohne eine Feinheit, welche durch die moderne Ueberdachung keineswegs gesteigert wird. Aehnlich im Stile ist das Haus der Handelsfocietät an der Gelder'schen Kade und Zuidblaak.

Die gesamte Holländische und ein guter Theil der belgischen Kunst machte alsbald die Schwenkung nach der energisch klassicistischen Richtung mit. Die trockenere, aber sichere Art des Vingboons wurde verlassen und eine etwas bewegtere, der französischen des Marot sich nähernde aufgenommen. So baut das Zollhaus zu Gent (1721), von *Bernard de Witte*, sich noch in Formen auf, welche mit denjenigen von St. Clemens zu Metz viel gemein haben: es zeigt die reiche An-

wendung von Quaderungen und dekorativen Säulenstellungen, die Arkade über dem Giebel u. s. w.; so finden sich an dem erst 1769—1772 von *de Swart* (geb. zu Rotterdam, † 1772) erbauten, überaus reizvollen Delfter Thor zu Rotterdam noch verwandte Motive, die sich sogar an dem königlichen Pavillon zu Haarlem (um 1790) wiederholen, welchen *Jean Baptiste Dubois* (geb. zu Arquemes 1762) schuf.

Die französische Richtung wird in Belgien sogar durch eine persönliche Handlung des Königs Ludwig XIV. eingeleitet, der 1671 den Grundstein zu der Wiederaufrichtung der St. Martinskirche zu Tournai legte, welche jedoch 1804 abgebrochen wurde. Während, wie wir sahen, der Profanbau Brüssel's nach dem Bombardement von 1695 in den Formen des Rubensstiles sich erhielt, während selbst in Metz die 1678 errichtete Bibliothek des Jesuitenstiftes noch in einem kräftigen Barockstil gleicher Tendenz gehalten ist, wendete sich bald auch die kirchliche Architektur den von Westen kommenden Anregungen zu.

Die Kirche Notre Dame de Finisterre (1700) zu Brüssel besteht aus einem dreischiffigen Langhaus ohne Querschiff und lang gestrecktem Chor. Die Anordnung der Kompositapfeiler im Mittelschiff, der die Arkaden tragenden jonischen Halbsäulen, des Kappengewölbes über verkröpftem Hauptgesims und der Stichbogenfenster in den Schildbögen entspricht dem vielfach verwendeten Schema. Die Behandlung des Ornamentes aber, die Vorliebe für Eintheilung desselben in Füllungen erinnern bereits an eine klassizistische Richtung, zeigt eine in Belgien bisher unbekannte Zähmheit in formaler Beziehung.

Ebenso giebt die Minoritenkirche zu Brüssel (1715) in der Fassade schon ganz das strenger antikisirende Schema wieder. Eine Pilaster-, bez. Säulenstellung beherrscht die Fassade, zwischen der die Thüren und Fenster willkürlich angeordnet sind, der mittlere Theil der Fassade ist über dem schweren, verkröpften Hauptgesims mit einem großen, leeren Segmentgiebel überdeckt, über den seitlichen Rialiten sollten zwei niedrige Thürme aufsteigen, von denen jedoch nur der rechte zur Ausführung kam. Nüchterner noch, mit einem Thurm über dem Mittel der Fassade, der an Stelle der Pilaster und Säulen nur durch Lifenen gegliedert wurde, ist die jetzt in Ruinen liegende Abteikirche von Villers in Brabant, welche nach 1705 als Umbau einer gothischen Kathedrale entstand. Bedeutender war die Karthause zu Lüttich (1705), welche zu Anfang unseres Jahrhunderts zerstört wurde. Ihre Fassade war mit in den Klosterbau hineingezogen, dessen Flügel, einen Hof bildend, nach vorne sich erstreckten. Dieselbe war wieder durch eine Ordnung gegliedert, über der ein hoher Aufsatz das Mittelschiff

maskirte; verwandt waren die Abteikirche von Leffe (1714), die vom Architekten *Gabi* aus Lille errichtete Abteikirche St. Ghislain (1714), die riesige, jetzt in Ruinen liegende Abtei von Alne bei Charleroi und Andere mehr. Ebenso erhielt sich diese Richtung im Profanbau: denn der Fürstbischöfliche Palaß zu Lüttich (1737), erbaut von *Anneessens*, gehört gleichfalls hieher.

Marot's eigene Thätigkeit läßt sich bei dem Mangel an tüchtigen Vorarbeiten für die Baugeschichte Hollands nur lückenhaft nachweisen.

Von ihm wurde dort das Schloß Heeren-Loo errichtet, ein fichtlich an Versailles sich anlehnender Entwurf mit einem Ehrenhof und einem nach rückwärts sich abtreppendem Herrenflügel, in dessen

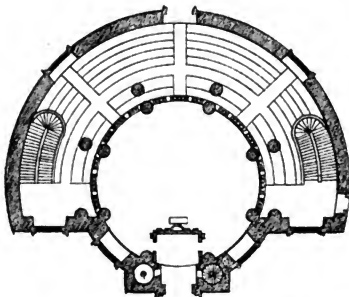


Fig. 33. Lutherische Kirche zu Amsterdam.

Achse hinter dem Vorhaus die dreiarmlige Treppe lag. Diese ist wieder der Gefandtentreppe in Versailles nachgebildet, jedoch einfacher und strenger gehalten. Das Material der Dekoration war zumeist Holz, welches als Marmor gestrichen wurde. Auch das Huis te Nieuwburg und das Schloß zu Ryswyk (1783 niedergelassen), in welchem der Friede von 1697 geschlossen wurde, waren ähnliche Anlagen. Nur lagen die Pavillons bei dem letzteren in der Querachse des

Mittelbaues, indem sie durch Galerien mit denselben verbunden waren.

Ebenso dürfte Marot auf das nach englischem Vorbilde errichtete Schloß de Voorst bei Zütphen Einfluß gehabt haben, welches Wilhelm III. für seinen Kanzler, den zum Grafen Albemarle ernannten Arnold Joost van Keppel um 1700 erbauen ließ: ein zweigeschossiges Hauptgebäude von bedeutender Tiefe, zur Seite zwei eingeschossige Wirthschaftsflügel, die mit dem ersten durch je eine Viertelkreis-Galerie verbunden sind. Vor die letztere legt sich je noch eine Säulenhalle. Der Hof ist durch Graben und Brücke nach vorn abgeschlossen. Auch in der sehr bescheidenen Architektur äußern sich Anklänge an die englische Kunst etwa des Colen Campbell. Aehnlich, doch ganz nüchtern ist das Rathhaus zu Deventer.

Eines der merkwürdigsten Bauwerke dieses Zeitabschnittes ist die Lutherische Kirche zu Amsterdam (1668) oder, wie sie Sturm

ihrer Gestalt wegen nennt, der „Lutherische Pott“, erbaut von *Dorsman*. (Fig. 33). Denn sie bekundet, daß auch hier, angeregt durch die Hugenotten, der Protestantismus auf die Herausbildung einer Predigtkirche bedacht war. Der Grundriß derselben besteht aus einem von 8 Säulen eingefassten Rundbau. Drei Interkolumnien sind zugemauert. Vor der mittlsten derselben baut sich die Kanzel und der Altar auf. An die frei stehenden Säulen reiht sich ein zweiter Kranz und in Fächerform eine Empore, so daß der Grundriß die Gestalt eines Kreises erhält, um welchen sich ein Halbkreis-Ring legt. Der Architekt schuf somit einen im Grunde dem Theater entlehnten Hörsaal, welcher den Kirchgänger in enge Beziehung zu dem Kanzelredner bringt, und die in Charenton angeregten Gedanken baulich weiterführt.

Auch in einer weiteren Beziehung gewannen die Holländer einen mächtigen Einfluß auf die umliegenden Gebiete. Ihr flaches Land, die Nothwendigkeit der regen Bethätigung im Kanalbau, die durch die örtlichen Verhältnisse und durch die Kriege gegen übermächtige Feinde mächtig erstarkte Befestigungskunst hatten sie auf eine praktische Verwerthung der Feldmesserei auch im Städtebau hingewiesen. Daran schloß sich die Neigung für eine künstlerisch angeordnete Natur, wie sie sich schon in den Gartenentwürfen des Vredeman de Vries bekundet hatte.

So kam es, daß die Niederländer früh mit Frankreich hinsichtlich der Gartenanlagen wetteiferten. Der Park von Loo galt lange als vorbildlich. Er besteht aus einer mächtigen Fläche, die wie mit dem Winkellineal in Felder abgetheilt ist. Zwar finden sich in den Ecken hier Wasserkünfte, dort Blumenbeete zwischen geschnittenen Hecken, oder ein Teich, welcher mit Laubgängen umgeben wurde, oder eine Orangerie mit wohlgepflegten und beschnittenen Bäumchen. Aber einen größeren Gedanken, wie ihn Lenôtre zum Ausdruck zu bringen trachtete, wird man vergeblich suchen. Peinliche Ordnung und Sorgfalt erscheinen an Stelle künstlerischer Absichten, große Baummassen fehlen ganz in diesen völlig übersichtlichen, aber auch völlig geistlosen Anlagen. Der Park zu Dieren mit seinem durch kleine Hecken in rechtwinklige Felder getheilten Parterre (Plantagerie), mit seinem viereckigen Teich, welchen aus Linden geschnittene Laubgänge, einige den Hottentottenkralen nicht unähnliche, ebenfalls aus Laubwerk gebildete Pavillons und zwischendurch Grotten umgeben, ist nicht besser. Auch das in völlig geometrischen Linien sich weiterhin erstreckende Blumenparterre des Parks bei Zütphen, das zierlich-kindische Grottenwerk, die Nischen mit Brunnen und die Volièren von Rosendaël lehren, daß der holländische Gartenbau keineswegs dem französischen gleich kam. Erst *Simon Schynroet* zeigt uns in seinem 1697 erschienenen Kupferwerke, daß

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

man auch dort die Architektur mit den gefchnittenen Hecken zu verbinden und wenigstens so in kleinen Denkmälern, Statuengruppen und dergleichen, dem Garten einen erhöhten Reiz zu geben gelernt hatte.

Trotzdem waren die holländischen Ingenieure überall gefucht, finden wir sie gemeinfam mit den Architekten bald in ganz Norddeutschland vielfach befchäftigt.

Der Gewalttreich Ludwigs XIV. gegen die Hugenotten führte jedoch nicht nur Marot zur Auswanderung aus Frankreich. Gegen 300000 meist wohlhabender, gebildeter, gewerblleißiger Franzosen zogen, vielfach über Holland, in deutsches Gebiet ein, ganze Induftriegebiete wurden zu Ehren des katholischen Bekenntnisses entvölkert, der Handel gekört, das Gewerbe verdorben. In das durch Kriege verwüftete deutsche Reich ergoß sich der Strom einer höher entwickelten, aufstrebenden Bürgerfchaft, der beften ihres Stammes, glaubenstarker, opfertreudiger Männer, welche die Bildung ihrer Heimath mit der unverwüftlichen Vollkraft deutscher Natur zu mifchen berufen waren. Die Reformirten ftanden den Einwanderern in ihrem Bekenntnisse am nächften. Daher boten neben Holland, England und der Schweiz namentlich Bremen, Hamburg, Brandenburg, die Pfalz, Heffen-Kaffel, Heffen-Homburg und Franken, die Stätten, in welchen die Ankömmlinge bereite Aufnahme fanden.

Fast überall aber, wohin der Strom sich wendete, äußerte sich derfelbe auch in architektonifcher Beziehung. Ueberall zeitigte er jene holländifch-franzöfifche Kunfrichtung, jene verftändig klare, fchulmäßige Art, welche ein eigentlich geniales Schaffen, eine förderfame Entwicklung fchon deshalb ausschließt, weil fie fich nicht aus der breiten Menge des Volkes entwickelt, fondern das Gemeingut weniger, dem Boden ihres Schaffens Entriffener und langfam fich wieder Anheimelnender ift: eine Kunst aus zweiter und daher minder fruchtbarer Hand.

Die hervorragendfte künftlerifche Erfcheinung unter den Hugenotten ift *Paul Dury* (geb. zu Paris, † zu Kaffel), vielleicht ein Nachkomme des Amfterdamer Meifters *Danckaert*, welcher den Zunamen *de Ry* hatte. Gleich Marot war er in die Diefte Wilhelms von Oranien eingetreten und arbeitete gemeinfam mit dem berühmten Feftungsbaumeifter *Mennu van Cohorn* (geb. zu Leeuwarden 1641, † zu Wijfel 1704) für den Fürften an der Befeftigung von Maastricht. Seit 1684 trat er in die Diefte des Landgrafen Karl II. von Heffen-Kaffel, der ihn als Ingenieurhauptmann anftellte. Seine erße künftlerifche Aufgabe war, für feine Landsleute in Kaffel einen neuen Stadttheil, die Ober-

neustadt anzulegen, die sich bald mit thätigen und geschickten Einwohnern füllte, zumal der Landgraf es sich durch Rundschreiben, Geldunterstützungen und Steuerbefreiungen angelegen sein ließ, daß von allen Seiten, aus Frankreich, von den Waldenfern, aus der Pfalz Ansiedler herbeigezogen wurden. 1688 wurde die neue Stadt nach holländischer Sitte in geraden und breiten Straßen und rechtwinkligen Häuserblöcken abgesteckt; Dury's eigenes Haus an der Ecke der Frankfurterstraße entstand als der erste fertiggestellte Bau (1698—1710) nach des Meisters Plänen. Wie die Kasseler Oberneustadt aussieht, so sind alle Hugenottenstädte gestaltet: Zweigeschoßige, im Gegensatz zur Höhe der deutschen, breit sich entwickelnden Häuser, mit Ortsteinen an den Ecken, einfachen Gewänden, etwas reicher verzierten Thoren, Balkonen statt der deutschen Erker, Manfarddächern. Gewöhnlich sind die Eckgebäude dreigeschoßig. Die Grundrisse bieten breite Vorderräume, Galerien oder Balkone längs des Hofes. Rathhaus und Kaufhaus zeichnen sich durch etwas reichere Gestaltung aus. Das Ganze hat den Grundzug bürgerlichen Wohlstandes, geringen Fluges der Phantasie, eines behäbigen Mittelstandes und einer beschaulichen Selbstgenügsamkeit. Den Mittelpunkt der neuen Anlagen bildet hier die französische Kirche (1698—1710). Es ist an diesem Bau alsbald die Uebertragung der protestantischen Kirchenbaugrundsätze, wie sie sich auch in Frankreich und Holland ausgebildet hatten, auf Deutschland zu bemerken, die bewußte Hinneigung zu einem Predigtfaal. Hier bildet die Kirche ein oblanges Achteck, welches an den Ecken je einen Strebpfeiler, und an den Langseiten je einen weitem in der Achse hat. Der innere Raum ist von der vom Ritus geforderten Einfachheit, völlig schmucklos, ohne künstlerisches Interesse. Dieses vereinigte sich auf dem Vorbau an einer Schmalseite, welcher das Thor und die Treppen zu den Emporen beherbergt und durch sehr schlanke, bescheiden, doch nicht reizlos profilirte, toscanischen Pilastrer gegliedert und von breitem Segmentbogen überwölbt ist. Die schlanken Rundbogenfenster, wie die mit Pilastrern gegliederten Strebpfeiler lassen noch gothische Einflüsse durchblicken.

Aber auch der Profanbau erhielt durch Dury Anregungen. Im Jahr 1714 kamen das Observatorium (jetzt Pavillon genannt) und die übrigen Gebäulichkeiten an der herrlich am Höhenrande über der Au gelegenen Bellevuestraße, meist sehr einfache Arbeiten, zur Ausführung, welche ihrer Architektur nach dem hugenottischen Künstler angehören, dem wohl auch als sein bedeutendster Bau das Orangerie-Schloß in der Au (1701—1711) zu verdanken ist. Bisher wurden dieselben dem aus römischer Schule hervorgegangenen *Guernieri* zugeschrieben. Jedoch weist an diesem Bau nichts auf italienischen — viel-

mehr Alles auf französischen Einfluß hin. Gewisse Feinheiten des Details lassen sogar vermuthen, daß eine dritte und zwar eine sehr geschickte Hand, vielleicht schon die des Sohnes des Meisters, *Carl Dury*, bei der Bestimmung des Baumeisters mit in Frage zu ziehen ist.

Der Bau besteht aus einem zweistöckigen, länglich achteckigen Mittelpavillon, an den sich lange, einstöckige Zwischenbauten bis zu den beiden dreistöckigen Eckpavillons ausdehnen. Die Architektur ist eine einfache und besteht aus Rundbogen-Fenstern über schlichten Kämpfergesimsen, Rundschilden in den Zwickelfeldern, jonischen Pilasterstellungen nur in den Pavillons und den Achsen der Zwischenbauten. Die Gesimse sind nur mit leichten Verkröpfungen versehen und fein durchgebildet. Eine Attika mit Figuren bekrönt alle Bauglieder. Eine Balustrade zieht sich vor dem Gebäude hin und trennt die Blumenterrasse von dem tiefer gelegenen Wiesenplan des großartig angelegten Aueparks. Von den zu Seiten des Eckpavillons stehenden geforderten Bauten mit gequadrtem Erdgeschoß und schlichter, durch zwei Stockwerke reichenden jonischen Pilastern enthält der ältere das 1720 vollendete, berühmte Marmorbath des *Pierre-François Monnot* (geb. zu Befançon um 1660, † zu Rom 1730), während in dem jüngeren erst 1765 errichteten Küchenchloß sich Wirthschaftsräume befinden. Die Orangerie selbst gehört zu den malerischsten Leistungen französischer Architekturschule in Deutschland und bietet viel des Reizenden und Zierlichen.

Nicht minder bedeutend war der Einfluß der Hugenotten auf die Pfalz. Schon Marot hatte für das Schloß zu Mannheim wohl erst nach 1699 einen Plan ausgearbeitet. Leider besitzen wir nur eine Vogelperspektive desselben. Aus dieser ersieht man, daß der Herrentügel als eine zweistöckige Anlage geplant war, welche durch eine Pilasterstellung zusammengefaßt wurde. Ueber dem mittleren Theile erhob sich ein drittes, kleineres Geschoß mit Attika und einem Giebel über den vier Syttemen in der Achse des Gebäudes und pavillonartigen, bis zu einem niederen Kuppelbau in der Mitte sich aufbauenden Dächern. Dieser Haupttheil entsprach im wesentlichen Levau's Façade von Schloß Vaux-le-Vicomte und den Pariser Arbeiten Marot's. Die anschließenden Flügelbauten enden mit je einer rechtwinkligen Vorlage, die durch Pavillons ausgezeichnet ist. Nach dem Garten wie dem Hof erstrecken sich weit ausgedehnte Arkadenreihen, die bei letzterem in zwei das Portal flankirenden, nach Art der Trajanssäule verzierten dorischen Säulen auf hohem Postament abgeschlossen wurden. Das Ganze erhebt sich nicht zu wahrhaft künstlerischer Durchführung, sondern erscheint in allen Theilen als eine ziemlich trockene, schematische Arbeit.

Die bald darauf in Mannheim entstehenden Bauten verleugnen den Einfluß Marot's nicht. Es wird in den Chroniken der Stadt *Georg Weger* als jener Architekt genannt, dem der Aufbau der aus Trümmern der Zerstörung von 1698 entstehenden Residenz oblag, während *Cochorn* den Grundplan und die Befestigung schuf. Wie in der Neustadt zu Kassel sind auch hier geradlinige und rechtwinklig sich schneidende Straßen das Merkmal niederländischer Ortsanlagen. Nirgends aber wurde das System mit gleicher Allgemeinheit durchgeführt und die ganze Stadt in Quadrate abgetheilt, wie in der pfälzischen Hauptstadt.¹⁾ Die Eintönigkeit und Gedankenlosigkeit der Gartenanlagen wurde einfach auf die Städte übertragen.

Im Jahre 1700 wurde das Rathhaus vollendet, 1701 der Grundstein zu dem Thurm desselben gelegt, 1707 die protestantische Kirche an denselben angefügt. Die Anlage läßt die stückweise Entstehung erkennen, aber auch bemerken, daß in Weger ein deutliches, von der strengen Schule Hollands abweichendes Element sich äußerte. Die nach dem Markt zugekehrte Fassade des Rathhauses besteht aus 8 toskanischen, verkröpften, regelrecht gebildeten Pilasterstellungen auf hohen Postamenten, welche die beiden Geschosse in ein System zusammenfassen. Nur das durch einen von barocken Atlanten getragenen Balkon ausgezeichnete Mittelsystem wird durch ein Segmentgiebel bekrönt. Genau dieselbe Anlage weist die Kirche auf, abgesehen von ihren durch beide Geschosse reichenden Rundbogenfenstern, selbst der hier von Engeln getragene Balkon ist an der Kirchenfassade schematisch wiederholt. Zwischen den Walmdächern dieser Hauptgebäude erhebt sich der schwere quadratische Thurm in drei Stockwerken bis zur achteckigen Spitze. Das Innere der dreischiffigen Kirche mit ihren roh gebildeten Säulen und Kompositakapitälern, dem Altar in einer an den Thurm sich lehnenen südöstlichen Nische macht so wenig Ansprüche auf künstlerische Bedeutung, wie das westliche Thor, ein schwächerer Ausläufer deutscher Renaissance. Die besser durchgebildete Fassade gegen die Neckarstraße hat moderne Umgestaltungen erfahren.

Ein weiterer, französischer Meister, *Johann Clemens Froimont*, wird seit 1712 als der Nachfolger des *la Frise du Parquet* († vor 1718) am Bau des bischöflichen Palais zu Speyer, des heutigen Licealgebäudes, genannt. Er wurde 1717 hochtöftlicher Baumeister. Seit 1720 scheint dieser Architekt sich ausschließlich nach Mannheim gewendet zu haben, welches der Kurfürst Karl Philipp zu seiner Hauptstadt erwählte. Alsbald begann der Bau eines Schlosses, dessen Plan-

¹⁾ H. v. Feder, Geschichte der Stadt Mannheim. Mannheim 1875.

entwurf ihm zufiel. Der Grundstein wurde noch im Sommer desselben Jahres gelegt und der Bau bis 1730 fortgeführt. Unter den großen Fürstenthümern jener Periode ist das Mannheimer Schloß wohl der gewaltigste. Eine Frontlänge von 600 Metern, ein Flächeninhalt von 6 Hektar, 1500 Fenster! Das sind Zahlen, welche genügend die Verhältnisse des Werkes darlegen. Die Grundrißanlage besteht aus drei Flügeln um einen rechtwinkligen Hof und zwei an den Enden derselben sich anlegenden, seitlichen Verlängerungen. Die Ecken werden durch Pavillons verstärkt, welche über dem niedrigen, in den Höfen als Arkadenreihen gebildeten Erdgeschoß sich in zwei Hauptgeschoßen und einem dazwischen liegenden Mezzanin bis zum von einer Attika bekrönten Hauptgesims erheben. Die Fenster sind schlicht umrahmt, im obersten Geschoß mit wechselnden Verdachungen bekrönt, lifenenartige Pilaster gliedern die Flächen. Den Zwischentrakten fehlt der obere Stock. Besonders betont ist der Mittelpavillon, welcher den Festsaal und die Prunktreppe beherbergt und sich an Höhe über die Eckbauten erhebt. Aber auch hier nimmt die aus Doppelpilastern gebildete Architektur einen nur schwachen Anlauf zu üppigerer Gestaltung, sie bleibt in den Fesseln akademischer Gleichförmigkeit und nüchterner Verständigkeit stecken. Die wohl bei dem Bombardement von 1795 zerstörten Dächer hätten vielleicht dem jetzt theilweise ganz unbenutzt liegenden und stark verfallenden Bau ein belebteres Aussehen gegeben, jetzt vermag er trotz seiner Riesengröße unsere Theilnahme nur im geringen Grade zu fesseln. Das Detail, namentlich die Schlußsteine der Hofarkaden — Masken sterbender Krieger — zeigen, wie übel es in der jungen Stadt auch um die künstlerischen Hilfskräfte beim Bauen bestellt war.

Die 1731 geweihte Schloßkirche, die gleich wie zu Versailles zur Seite des Ehrenhofes liegt und der gegenüberliegende Bibliotheksaal zeigen zwar veränderte Verhältnisse, zwei Stockwerk zusammenfassende Fenster mit oberen Ochsenaugen, aber nicht hervorragende, künstlerische Kraft. Die Kirche ist einschiffig, reich stukkirt. Ueber den Pilastern in hellrothem Marmor und mit weißen Kapitälern dehnt sich die von *Cosmian Asam* mit gewohnter Meisterschaft gemalte Decke aus, den Triumph der Religion verfinnbildlichend. Die Altäre sind von der größten Pracht in Bezug auf die Ausstattung. Doch der Gedankenreichthum des süddeutschen Meisters hilft uns nicht völlig über die Armuth des Franzosen hinweg.

Um so mehr überrascht es, in dem Treppenhause eine höchst erfreuliche Leistung und in dem anstoßenden Saale eine Raumentfaltung zu finden, welche auf fränkische Vorbilder hinweist. Manche Theile der Stukkirung beider Räume dürften allerdings einer späteren Zeit an-

gehören, doch zeigt die bedeutende Grundrißanordnung in der mit zwei Armen zu einem mittleren Podest aufsteigenden Treppe mit ihren malerischen Durchblicken nach dem sie vom Saal trennenden Gange, bemerkenswerthe Begabung zum Entwerfen, jedoch auch eine unverkennbare Annäherung an fränkische Vorbilder. Mehr tritt dies noch im Ritteraal hervor, welchen mächtige jonische Säulen in rothem Marmor mit weißen Kapitälern und Basen auf schwarzen Postamenten gliedern, während die Hauptfenster mit einer reich stukkirten Bogenstellung umgeben, die oberen quadratischen in das schwächlich gebildete Hauptgesims gezogen sind. An den Innenwänden ersetzen Bilder die Fenster. Auch in den anstoßenden Flügeln haben sich einige Reste früherer Pracht erhalten, namentlich in dem schön geschnitzten, in Gold auf Braun dekorirten Schlaafaal mit feinen gemalten Supraporten und gut angelegten Fußböden u. s. w. Doch dürfte die Hand des Franzosen *Nicolaus de Pigage* bei diesen Dekorationen, wie die des Italieners *Alexander Galli Bibiena* bei dem Kirchenbau wesentlichen Einfluß gehabt haben.

Von mächtiger Ausdehnung ist auch der Schloßentwurf, welchen *Rouge la Fosse* für Darmstadt schuf, und von dem 1715—1727 ein Theil ausgeführt wurde. Auch hierher hatten die Hugenotten sich gezogen, für welche Fosse 1716 eine derjenigen zu Bern nahe verwandte Kirche entwarf.¹⁾ Vollendet wurde vom Schloß nur der Flügel, dessen als Triumphbogen sich über gequadrtem Erdgeschoß aufbauendes Mittel besonderen Reiz durch die mit frei stehenden Figuren geschmückte Attika erhält. In der Detaillirung zeigt sich eine Feinheit und Zierlichkeit, welche den Meister nach dieser Richtung vielen seiner Genossen gegenüber wohlthuend auszeichnet.

Auch die theoretische Richtung der französisch-holländischen Schule übertrug sich auf Deutschland und zwar zunächst durch *Carl Philipp Dieussart*, welcher sich durch die Herausgabe eines Kupferwerkes „*Theatrum architecturae civilis*“ bekannt machte. Dies erschien zuerst 1682 in Güstrow in Mecklenburg. Die dortige Bauthätigkeit des Künstlers, der als fürstlicher Skulptor und Architekt angestellt war, scheint nur eine unbedeutende gewesen zu sein. Er schuf den Altar der Schloßkirche zu Dargau²⁾ (1699) und vielleicht die Kanzel der Pfarrkirche zu Güstrow (1683), sowie verschiedene Epitaphien im Dom.

Im Jahre 1683 war Dieussart kurfürstlicher Baumeister in Potsdam, vor 1692 trat er in die Dienste des Markgrafen Christian Ernst von Bayreuth.³⁾ Dort erschien das obige Werk zum zweiten Male (1692), da

¹⁾ Ph. A. Walther, der Darmstädter Antiquarius. Darmstadt 1837.

²⁾ Nach freundl. Mittheilungen des Herrn Landbaumeister F. E. Koch in Güstrow.

³⁾ J. G. Heinritz, Versuch einer Geschichte der Stadt Bayreuth. Bayreuth 1823.

aber 1696 *Leonhard Dientzenhofer* daselbe zum dritten Mal herausgab, ist anzunehmen, daß vor dieser Zeit der Autor verschieden war.

Das Verdienst von Dieuffart's Werk besteht darin, daß er das deutsche Volk an den seit *Rivius'* Publikation zu Mitte des 16. Jahrhunderts fast ganz wieder in Vergessenheit gelangten *Vitruv* erinnerte. Neben den Forderungen der alt-römischen Meister von „dispositio, eurythmia, symmetria, decorum und von distributio“ ist dem neuen Erklärer die der Ordnung die vornehmste und am schwersten verständliche. Er nennt sie „eine mittelmäßige Vorstellung der Glieder des ganzen Werkes, und eine Vergleichung des ganzen gebührlchen Maßes gegen die Gleichförmigkeit“. Das ist ein erst dann verständliches Räthselwort, wenn man hört, daß *Dieuffart* die *Moduli* für das Mittel hält, durch welches „die unebenen Theile eben gemacht und alles dirigirt werden muß.“ Mithin hatte er eine durchaus mechanische Auffassung, die nach unserer Ausdrucksform etwa sich so fassen ließe, daß die „Ordnung“ sich aus der Kenntniß der Formen und der Mittel zur Uebertragung derselben auf jeden Maßstab herausbilde.

Diese und andere zwar spitzfindigen, aber durchaus unklare Erklärungen der Geheimnisse des *Vitruv* haben einen weit geringeren Werth als der Umstand, daß *Dieuffart*, wie *Sturm*, die Antike im Gegensatz zu den deutschen Tischlerarchitekten in den Formen der Italiener vorführte. Insofern ist er eine wichtige Mittelsperson, und namentlich für das Frankenland von Bedeutung gewesen. Denn unzweifelhaft gewann er auf zwei der bedeutendsten Architekten dieses Landes, auf *Decker* und *Dientzenhofer*, einen nicht unbedeutenden und vortheilhaften Einfluß, indem er ihnen die Lehre der reineren Formensprache und die Sicherheit in Behandlung der antiken Ordnungen gab, die ihnen, als beide später dem üppigsten Barock sich hingaben, als Unterlage für ihr Schaffen von größtem Werthe sein mußten.

Die für die 1686 eintreffenden Hugenotten bestimmte Schöpfung des Bayreuther Markgrafen *Christian Ernst* ist die Stadt *Erlangen*,¹⁾ welche wieder völlig die Grundzüge einer Hugenottenanlage trägt. Hier baute der Thüringer *Johann Moritz Richter* wohl unter *Dieuffart's* Mitwirkung die zunächst für die beiden reformirten Gemeinden, die französische und deutsche, gemeinsam bestimmte jetzige Kirche der französischen Reformirten (1686—1693). Der Bau ist ein schlichtes Rechteck mit schlanken, geradlinig überdeckten Fenstern. In diesen ist je ein doppeltes Steinkreuz, über jedem ein kreisrundes Ochsenauge angebracht. Ein gewaltiges Walmdach deckt den Bau, vor welchen

¹⁾ Die Angaben verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Professor *Zucker* zu *Erlangen*.

später (1732—1736) ein Thurm gestellt wurde. In das Rechteck ist eine auf 12 im Oval gestellten Stützen ruhende Empore eingebaut, dem Thurm gegenüber stehen frei die Kanzel, davor der Altar und die nach Maßgabe eines Redesaales im Kreis angeordneten Sitzbänke. In den Ecken befinden sich die Treppen.

In Erlangen entstanden noch einige Kirchenbauten in bezeichnender Form. So die Kollegienkirche (1700—1701) wohl auf gothischem Grundbau. Der Chor wurde sehr mit Recht als eine katholische Anlage durch eine Quervand verkürzt und vor dieser der Altar angebracht. Auf dessen Tisch steht eine Engelsstatue, welche die Kanzel trägt. Dem Herrn Pastor wird somit in einer Weise künstlerisch gehuldigt, welche wohl kaum noch einer protestantischen Kirche würdig ist. An Stelle der Seitenschiffe umziehen Empore den langgestreckten, langweiligen Bau. Derber, aber von unfreien Formen, ist die im 19. Jahrhundert ausgebrannte Universität.

In Bayreuth errichtete Dieußart den achteckigen Schloßthurm, dessen Höhe auf einer Wendelbahn zu ersteigen ist. Die Architektur bietet auch hier wenig.

Die Schwesterstadt Erlangens, das Bayreuthische Ansbach, wohin die Reformirten seit 1685 zogen, hat erst in späterer Zeit eine künstlerische Ausschmückung im Hochbau erfahren, obgleich in den wieder wohlgeordneten und nach einem Plane aufgebauten Häusern der Stadt sich die Sitten der Einwanderer in einer gerade inmitten katholischer Länder besonders auffälligen Weise ausprechen.

Im Norden waren natürlich die Hansestädte dem holländischen Einfluß besonders zugänglich. In Hamburg hat sich eine Reihe alter Häuser erhalten, welche jenen in Rotterdam am ähnlichsten sehen, hoch ansteigende Ziegelbauten mit Sandsteingliederungen, in welchen die barocke deutsche Art mit der von den Niederlanden eingeführten ringt. Am „Hopfenack“, einer der vom großen Brand verschonten Straßen finden sich neben Renaissancebauten solche aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. So sind z. B. die No. 5, 6, 9, 11, namentlich No. 7 zu beachten. Ein Haus No. 19, welches auf 1635 datirt ist, zeigt nach völlig ausgebildeter Hochrenaissance. Am Hause Fischemarkt No. 11, welches lehrt, daß der Profanbau bis in's 18. Jahrhundert hinein sich wenig änderte, treten barocke Motive auf, während die holländische Art am ächtesten an dem Wohnhause Kleine Bäckerstraße 31, der Stil des antwerpener Rathhauses an jenem Große Reichenstraße 51 hervortritt. Der Hugenottenstil macht sich dagegen im zu Anfang des 18. Jahrhunderts erbauten Palais Görtz, jetzt Stadthaus geltend, eines der besten Bauwerke dieser Art in Deutschland, dessen Erhaltung eine

Ehrenfache für Hamburg fein folgte. Das stattliche, mit Säulen und Kindergruppen gefchmückte Vorhaus, die eigenartig angelegte Treppe, die reiche, wohlerhaltene Stukkirung der Haupträume beider Gefchoffe, fowie die einfache, aber mit klugem Sinn für Maſſenvertheilung behandelte Façade ſprechen dafür, daß es nicht ein geringer Meifter war, der dieſen einft dem ſchwediſchen Refidenten in Hamburg gehörigen Bau ſchuf. Für die Zeit zwifchen 1635 und 1659 nennt Marperger *Bartolomaeus Jansen Groenefeld* (von Amfterdam) als Hamburger Architekten, bis 1670 *Hans Hamelau* (aus Holſtein), von 1670 bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts *Lorentz Dohmsen* von Lüneburg. Die alten Haubenthürme von St. Katharinen, St. Nicolai und St. Michaelis errichtete *Peter Marquard*, ein Zimmermeiſter aus dem Vogtland.

In Bremen war ein Schüler des älteren Marot, fowohl hinſichtlich der Architektur als hinſichtlich der Kupferſtechkunſt thätig: *Jean Baptiste Broebes* (oder *Proves*, † 1733)¹⁾, welcher, wie es ſcheint früh mit dem Zuge der Refugiés nach Deutschland kam; 1685 treffen wir ihn in Bremen, wo er die alte Börſe (1686—1695)²⁾ baute, eine zweigeſchoſſige, durch toſkanische und jonische Pilaſterordnung gegliederte, in den Interkolumnien mit Reliefgehängen verzierte, ziemlich unbeholfene Anlage, von der jedoch wohl nur das Erdgeſchoß in der Ausführung dem Broebes zugehört, da dieſer wegen technifcher Fehler am Bau aus Bremen flüchten und einem dänischen Ingenieur aus Oldenburg feinen Platz räumen mußte. Aber doch hat der ganze Bau unverkennbar franzöſiſche Eigenthümlichkeiten.

Dieſe offenbaren ſich auch an der St. Paulikirche (1679—1682), als einer dem Tempel von Charenton ähnlichen, einfach rechtwinkligen Grundriß von 29,7 zu 15,1 Meter lichter Weite, der äußerlich durch Pilaſter gegliedert, innen an den beiden Schmalleiten Emporen hat. Der Altar ſteht in der Mitte einer Langſeite vor der Kanzel.

Von Bremen ging Broebes 1687 nach Berlin, wo er Profeſſor an der Kunſtakademie wurde. Als ſolcher ſtach er, wohl für ſeine Schüler, die zeitgenöſſiſchen Bauten oder ſchuf doch in Kupferſtich zu den vorliegenden Bauaufgaben eigene Entwürfe. Dieſe kennzeichnen ihn abermals als treuen, aber nicht eben geiſtreichen Anhänger ſeines Lehrers Manſart. Mehr der holländiſchen Schule gehört das Wohngebäude der Domaine Barby an, welches wohl Broebes' Werk ſein dürfte. Nur an dem Balkon erkennt man die Einwirkung des deutſchen Barock.

1) J. B. Broebes, *Vues des Palais et Maisons de Plaisans* d. S. M. le Roy de Pruſſe. Berlin 1735.

2) Mittheilung über dieſe verdanke ich der Güte des Herrn Bauinſpektor E. Böttcher in Bremen. Vergl. auch deſſen: *Techniſcher Führer durch Bremen*. Bremen 1882.

In Berlin war zu jener Zeit der Boden am ergiebigsten für die Thätigkeit der holländischen Künftler. Hier bestand schon lange ein enges Verhältniß zum Westen, welches vorzugsweise durch die Besitzungen Brandenburgs in den Rheinlanden und durch den weiten Blick des großen Kurfürsten für Alles, was sein Land geistig und materiell zu fördern befähigt war, gestützt wurde. So bildete Brandenburg bald den Mittelpunkt der französischen Architektenkolonie in Norddeutschland und erfuhr das alte Berlin bald durch sie einen völlig in französisch-niederländischem Geiste gehaltene Umgestaltung.

Gegen 1650 wurde Johann Gregor Memhardt († 1687), ein Holländer von Geburt, zum kurfürstlichen Baumeister in Berlin ernannt. Es fehlte unmittelbar nach Abschluß des Krieges sowohl an tüchtigen Baukünstlern, wie namentlich auch an technisch gebildeten Ingenieuren, um die Befestigung Berlins, die Neuanlage von Straßen zu bewerkstelligen. Die großartige Schöpfung der Straße Unter den Linden und der Dorotheen-Stadt dankt die heutige Reichshauptstadt wohl besonders der acht niederländisch breiten Schaffensart Memhardt's. Daß der große Kurfürst zu jener Zeit an das noch kleine Berlin so gewaltige Neuschöpfungen anzufügen wagte, zeigt ihn in seiner ganzen, die Macht seines Hauses vorahnenden Zuversicht. Die Planlage von Berlin ist vielleicht die großartigste Schöpfung der ganzen Zeit. Sie übertrifft bei weitem alle übrigen deutschen Hugenottenwerke, ja selbst Versailles. Noch findet man in einzelnen der damals entstandenen Straßen die alten holländischen Bauten der ersten Anlage, von welchen noch Nicolai¹⁾ sagt, daß sie die ersten in Brandenburg aufgeführten gewesen seien, denen es nach damaliger Art nicht an Zierlichkeit gefehlt habe. Es war eben Memhardt derjenige Architekt, welcher in Berlin vom deutschen Giebelbau zur französisch-holländischen Breitanlage überführte und die Vortheile des verbesserten Geschützwehens, der nun völlig ausgebildeten altitalienischen und der darauf aufgebauten niederländischen Befestigungskunst, also die Verlängerung der Kurtinen auf die Hauptstadt Brandenburg's übertrug und sie dadurch von der Fessel des alten, engen Battionenkranzes zu behäbiger Breite entledigte.

Ueber Memhardt's künstlerische Absichten aber geben nur das von ihm begonnene Schloß Oranienburg (1651) und das nach dem Tode des ersten Baumeisters, des Wallonischen Réfugié *Philippe de Chizee* (*Lachiese*) (1673) fortgeführte Stadtschloß zu Potsdam Aufschluß. Nur der mittelte Theil des Oranienburger Schlosses, wie wir denselben aus Bröbes' Stichen kennen, ist Memhardt's Werk. Ein schlichtes Recht-

¹⁾ Beschreibung von Berlin und Potsdam. Berlin, 1786. III. Bd.

eck von drei Etagen, deren obere zwei eine korinthische Pilasterordnung zusammenfaßt, während an den Ecken lifenenartige Pfeiler sich befinden. Der giebelartige, das Dach verdeckende Aufsatz mit schwächlichen Voluten erscheint noch als Nachwirkung der deutschen Renaissance. Die Details sind schlicht, Ornament fehlt fast gänzlich, die Fassade ist nur durch mäßige Verkröpfungen belebt. Noch nützlicher war das Potsdamer Schloß im Aufriß gestaltet; der durch drei Risalite in fünf Theile gegliederte dreistöckige Bau war nur durch Quaderung an den Ecken und schlichte Fenstergewände geziert, das Erdgeschoß einfach gequadert, nur das Mittelrisalit mit feinen hier rundbogigen Fenstern durch einen Giebel und doppelte Risalite ausgezeichnet. Die Mitte soll, nach Nicolai, ein Thurm bekrönt haben, zwei kleine befanden sich auf den Eckbauten.

Gleichzeitig mit Memhardt trat *Michael Matthias Smids* auf (geb. 1626 zu Rotterdam, † 1692), ein Mann, der, obwohl anfangs Schiffbauer und gleich Memhardt meist zu Ingenieurbauten verwendet, doch als Künftler wohl auf gleicher Stufe stand, als jener. Von größeren ihm zuzuschreibenden Bauwerken hat sich vor Allem der kurfürstliche Stall in Berlin (Breitestraße) erhalten, den er nach einem Brand 1665—1670 noch in Renaissance errichtete.¹⁾ Die stattliche Front ist zwar architektonisch wenig hervorragend, doch spricht sich in dem mit bewegter Plastik dahinsprengenden Pferden und Figuren die allerdings mit bescheidenem Gelingen vollbrachte Absicht aus, dem Rathhaus zu Amsterdam nachzueifern.

Rüdiger von Langesveld (geb. zu Nimwegen 1635, † zu Berlin 1695) erbaute 1681 das Schloß zu Köpenick, einen ziemlich trockenen, aus drei Flügeln bestehenden Bau, der aber durch die hübsche Ausschmückung seines von korinthischen Halbsäulen gequadrerten Hauptfaales, seine stattliche Treppe, durch die reiche Stukkierung der Decken, namentlich aber durch die derbe Ausstattung des Gerichtssaales mit Karyatiden und Wappen in Stukk sich den thüringischen Bauten verwandt erweist. An der Außenarchitektur ist das Gartenthor in derber Quaderung und der auf mächtigen Konfolen ruhende Balkon der gegen die Spree gewendeten Seite beachtenswerth. An der Dorotheenkirche zu Berlin einer „kreuzgewölbten Kreuzanlage“ in den schlichtesten Formen, bewegt Langesveld sich vollständig in den Grenzen seiner Schule.

Verwandt in seiner Kunstart ist mit diesen Männern *Cornelius Ryckwaerts*,²⁾ welcher seit 1696 den Schloßbau zu Zerbst leitete, einen sehr schlichten, dreistöckigen Bau, dessen Wohnflügel samt den beiden

¹⁾ Vergl. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, II. 224.

²⁾ J. Chr. Beckmann, Accessiones historiae Anhaltinae. Zerbst 1714.

rechtwinklig anstoßenden Trakten nur durch Ortsteine an den Ecken und je ein giebelbekröntes, ornamentirtes Mittelfalut gegliedert ist,

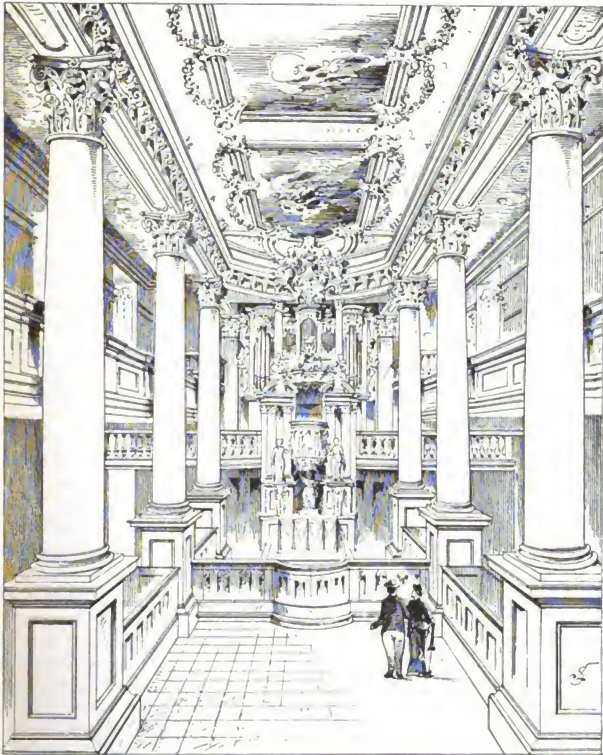


Fig 34. Schlosskapelle zu Zerbst. Innenansicht.

während die Fenster in einfachen Umrahmungen in den sonst ganz glatten Wänden sitzen. Der Treppenthurm und die reichere Ausstattung

der Hoffaçade sind späteren Ursprungs. Dagegen findet man in einzelnen Räumen noch eine an die thüringischen Bauten erinnernde Stukkirkung. Von Ryckwärts dürfte auch die 1683—1696 erbaute schlichte Dreifaltigkeitskirche zu Zerbst ausgeführt sein, die wieder durch ihre übergroße Einfachheit bemerkbar ist, wie durch ihren streng protestantischen Grundriß. Dieser besteht aus einem griechischen Kreuz mit je einem quadratischen Anbau in den Flügelecken und trägt eine mächtige Dachpyramide über dem Mittel. An den Façaden bekundet sich ein lebhaftes Streben nach vornehmer Einfachheit, das Innere ist ganz nüchtern. Gleichen Geistes ist die räumlich recht bedeutende Jakobskirche in Köthen, welche, aus einem Langhausbau hervorgegangen, eine centrale Anlage im protestantischen Sinne erstrebte, aber merkwürdigerweise dieselbe mehr in der Außenwirkung als im Innern erreichte. Neuere Umbauten haben dieses dazu noch des letzten Restes von Anmuth entkleidet. Weitaus sehenswerther ist die Schloßkapelle zu Zerbst (Fig. 34), welche sich der Kirche zu Charenton hinsichtlich der Säulenstellung und der zwischen diese und die Umfassungsmauern angebrachten Emporen anlehnt, aber durch die malerische Anordnung des Fürstentüchchens an der einen, von Altar, Kanzel und Orgel an der entgegengesetzten Schmalseite dem Gothaer Schwettersbau sich nähert. Von Ryckwärts dürfte ferner das Schloß Oranienbaum (1683—1698) erbaut sein, ein umfangreicher, doch in künstlerischer Beziehung wenig bedeutender, dem Zerbstter Schloß in Aufriß und Dekoration ähnelnder Bau, dessen Flügel jedoch in Fachwerk hergeteilt waren. Auch am Schloßgarten zu Köthen erkannte man früher vollständig den holländischen Grundriß. Ferner stammt die Anlage von Schwedt von demselben Künstler. Es ist dies eine von der Kurfürstin Dorothea nach einem Brande vom Jahr 1684 nach holländischen Grundrissen aufgebaute Stadt. Auch hierhin waren die Hugenotten gezogen worden, welche namentlich 1686—1691 eintrafen. Um diese Zeit entstand das dortige Schloß unter Ryckwärts' Leitung aus einem alten Amtshaus. Von besonders stattlicher Wirkung ist die gegen die Oder zu gelegene, von zwei Rundthürmen flankirte und über breite Rampen zugängliche Front. 1701—1704 wurden zwei Flügel an den Bau angefügt, deren Ende je ein Thurm bildet. Der Baumeister dieses Theiles war der Major von *Lingen*; die 1719 vorgenommene Herrichtung des Innern konnte den Profilen der Stukkdecken nach von *Giorgio Simonetti* erfolgt sein. Die Stadtanlagen mit ihren breiten geraden Straßen, der auf das Schloß führenden Lindenallee, dem abschließenden Triumpfbogen wirkt durchaus wie ein holländisches Bild. Auch das Schloß Sonnenburg baute Ryckwärts für Prinz Moritz von Nassau, wie er

denn auch sonst als einer der meistbeschäftigten Meister in Norddeutschland gelten muß.

Ein später Bau ähnlicher holländischer Schule ist das Schloß Friedland bei Deutsch-Krone (1731—1745), ein auf Pfählen in einem Sumpf errichtetes Werk des sonst unbekannten *Gottfried Merker*.

In gleichem künstlerischen Range mit Memhardt stand der in Berlin thätige *Johann Arnold Nering* († 1695).¹⁾ Es haben sich freilich nur wenig Reste von seiner von 1681 bis 1695 dauernden Thätigkeit erhalten. Die schon durch *Schlüter* entfernten Laubengänge am kurfürstlichen Schloß mit schlichten toskanischen Pilastern und entsprechendem Gebälk, der jetzt bis auf die Grundformen zerstörte, wieder an Vorbilder im Amsterdamer Stadthause erinnernde, nüchterne Alabasterfaal können ihrem Werthe nach heute nicht mehr bemessen werden. In dem langen schmalen Flügel, welcher sich an „der Herzogin Haus“ längs der Spree hinzieht, erkennt man dagegen die wohl durchdachte, formell richtige und edele, aber auch des höheren Fluges der Phantasie baare Art der niederländisch-französischen Spätrenaissance in der regelmäßigen Folge von Rundbogenstellungen im gequadraten Erdgeschoß und der ersten Etage und abwechselnd mit geraden und Segment-Verdachungen bekörnten Fenster an der glatten Wand des oberen Stockes. Nirgends ein Ornament. Man vergleiche das Schloß Renaix bei Oudenaerde, welches um 1630 entstand, mit diesem Bau, um zu erkennen, woher Nering seine Anregung erhielt.

Im gleichen Geiste war die Umarbeitung des Potsdamer Schlosses gehalten, welche, nach Nicolai, 1683 in Angriff genommen worden sein soll und sich auf den Hauptbau sowohl wie namentlich auf die bisher einstöckigen den Hof einfaßenden Flügel erstreckte, die nunmehr auf die doppelte Länge gebracht, um ein Stockwerk erhöht und am Ende und in der Mitte durch Pavillons unterbrochen wurden. Eine segmentförmig sich vorbauende Bogenhalle mit reich gegliedertem Thor sollte den rechtwinkligen Hof nach der Stadtseite abschließen, mithin eine dem französischen „Château“ sich nähernde Anlage geschaffen werden, welche, wie andere Anzeichen, freilich mehr auf den von Paris kommenden Broebes als auf Nering hinweist. Im Inneren bezieht man noch einzelne Bautheile auf letzteren Meister. So die architektonische Gliederung des Festsaales, deren Nüchternheit erst durch spätere Ornamentation behoben wurde.

¹⁾ Vergl. meine Aufsätze: Zur Baugeschichte Berlins, Kunst-Chronik, Febr. 1884. Der Meister des Berliner Zeughauses, Ebenda., Okt. 1884. Aber auch P. Wallé: Kann das Zeughaus in Berlin v. Blondel entworfen sein? in der Wochenschrift für Arch. u. Ing. 1884.

Auch am Oranienburger Schloß hatte Nering erweiternd und verbeßernd gewirkt (1667—1690). An den Hauptbau legten auch hier sich feittliche Flügel, welche den durch eine Arkadenhalle abgeschlossenen Hof umfassen. Die Architektur verläßt nur an den Eckpavillons die gewohnte Nüchternheit, an welchen dorische Dreiviertelfäulen mit Rundbogenfenster und feittlichen Nischen den oberen Stock gliedern, während die beiden unteren durch sehr gestelzte Lifenen getheilt sind. Die sie verbindende Arkadenhalle ist bis auf das nur bescheiden ausgezeichnete Thor eine Nachahmung des mittleren Stockwerkes des Nering'schen Baues am Berliner Schloß. Dagegen zeichnet sich die Kapelle am Schloß Köpenick, ein einfacher Kuppelbau mit anschließenden, langen Flügeln, durch richtige Gliederung und angenehme Verhältnisse aus, wenn gleich die künftlerische Meißterschaft eine geringe ist. Denn abgesehen davon, daß die Anlage eine fast genaue Kopie der von Marot im Stich herausgegebenen Kapelle des Schlosses St. Sepulcre, eines von *Leveau* errichteten Baues, darstellt, erweist sich das Detail keineswegs als edel, die Profilierung als unfrei und kraftlos.

Um die enge Zusammengehörigkeit Nering's mit den Niederländern zu erweisen, ist auf sein Kölnisches Rathhaus und dessen Verwandtschaft mit ähnlichen Anlagen in Holland, als auf eine in's Auge fallende hinzuweisen. Die schlanke Bildung der nur von feinen Gewänden umgebenen Fenster, sowie des thurmartig sich über dem Mittelfalst erhebenden dritten Geschosses, die bescheidene Detailbildung und nüchtern richtige Formbehandlung sprechen unverkennbar hierfür.

Unter den städtischen Bauten Nering's ragen zwei Berliner Palais, das des Geheimraths Dankelmann (1685), später Fürstenhaus (Kurftraße 52 und 53, 1886 abgebrochen) (Fig. 35) und dasjenige des Feldmarschall v. Derflinger, Kölnischer Fischmarkt 4 sowohl durch ihre geschickt gewählte, je eine Straße — hier die Jägerstraße, dort die Breitenstraße — beherrschende Lage, wie durch tüchtige Verhältnisse hervor, wenn gleich Umbauten die alte Anlage geändert haben. Doch fallen sie unter den modernen Bauwerken durch ihre Vornehmheit, durch die einfache und gesunde Zeichnung der Profile, die etwas akademische, aber verständige Strenge des Details, durch den später hinzugefügten, wohlangebrachten plastischen Schmuck und geschickte Gruppierung vortheilhaft auf, also durch Vorzüge, die auch aus dem zum kronprinzlichen abgeänderten Palais Schomberg (1687), nebst einigen an Schlüter mahnenden Details hervorlugen. Ursprünglich bestand dieses Gebäude nur aus den beiden unteren, damals in eine toskanische Ordnung zusammengefaßten Stockwerken.

Ueber den wichtigsten Bau Nering's, an welchem er jedoch

nur in bescheidener Weise, künstlerisch wohl gar nicht, beteiligt war, über das Berliner Zeughaus, ist an anderer Stelle schon berichtet worden.

Die Anregung, welche in der Dorotheenkirche gegeben wurde, fand bei Nering aufnahmebereiten Boden. Er entwarf die Parochialkirche zu Berlin (1695—1703, welche *Martin Grünberg* (geb. zu Preußisch-Litthauen 1655, † zu Berlin 1707) mit einigen Aenderungen voll-



Fig. 35. Fürstenhaus zu Berlin [Kurtrasse].

endete. Auf das Schärffte ist der Grundgedanke des in sich abgeschlossenen Predigtsaales ausgesprochen; ein Quadrat mit vier sich ansetzenden, aus fünf Seiten des Zwölfecks gebildeten Apsiden. Hier entlehnte der Baumeister der Schweriner Kirche seine Gedanken, ohne die Anlage zu verbessern. Auch die Vorhalle zeigt verwandte Bildung. Ursprünglich war eine Kuppel über der Mitte des Baues geplant, also der von Bähr aufgenommene Gedanke, an dessen Stelle jedoch *Philipp Gerlach* 1713 einen an eine Apsis sich anlehnenden Thurm er-

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

richtete. Der Altar steht vor der frei vor einer Nische aufgestellten Kanzel, dahinter befindet sich auf der säulengetragenen, umlaufenden Empore der Sängerkhor; die Orgel gegenüber. Wie sehr auch dieser Bau immer noch mit der Ueberlieferung des Mittelalters verwachsen ist, beweisen die Maßwerkfenster und Strebepfeiler der Apsiden. Gothik also noch in den Tagen und in der Stadt Schlüters!

Kurze Zeit später entstanden die beiden Kirchen auf dem Gensdarmenmarkt, deren erste der hugenottische Ingenieur *Louis Cayart* (um 1692—1705), wie ausdrücklich betont wird, nach dem Vorbilde von Charenton ausführte, während die zweite, von Grünberg entworfene, jenes System des Centralbaues weiter spinnt; denn er legte fünf Apsiden um ein Fünfeck, so daß Kanzel und Altar vor je einen Pfeiler rückten. Auch hier finden sich noch gothische Anklänge.

Die 1690—1701 errichtete Deutsch-Reformirte Burg-Kirche zu Königsberg in Preußen entwickelt den Saalkirchen-Gedanken insofern noch weiter, als sie an die beiden Flügel des Mittelschiffes je zwei im Halbkreis geschlossene, Emporen beherbergende Querschiffe anlegt, demzufolge eine Grundrißgestaltung nach dem Vorbilde der Welkerkirche in Amsterdam entsteht.

So thatkräftig die brandenburgischen Architekten, namentlich der fleißige und vielseitig verwendete Grünberg, auch für ihre protestantische Auffassung des Kirchenbaues eintreten, so wenig wußten sie die Schwierigkeiten zu beseitigen, welche sich ihnen hierbei entgegenstellten. Darum siegte denn auch meist die bereits angedeutete Saal-Anlage, welche zwar dem hugenottischen Vorbilde am meisten entsprach, doch die wenigste Gelegenheit zu künstlerischer Entfaltung bot. Eine solche lag ja auch nicht im Sinne des strengen Soldatenkönigs, dem bald das Scepter zufiel. Eine Reihe von Bauten entstanden in Berlin, von denen nur die Garnison- und die Waifenhauskirche (1701—1703 bez. 1697), gleichfalls nach Entwürfen von Grünberg entstandene Anlagen, genannt werden sollen. Zum Theil vollendete sie erst *Philipp Gerlach* (geb. zu Spandau 1679, † zu Berlin 1748), ein Schüler *Broebes'*, der durch den Fortbau des Thurmes der Jerusalemer-Kirche (1716—1718) und des von Nering begonnenen Thurmes der Parochialkirche (1732 bis 1736) sich in die Architektur als ein wohlgebildeter, in formaler Beziehung seine Lehrer nicht unbedeutend übertreffender Künstler einführte. Sein bedeutendstes — aber nicht ein bedeutendes Werk ist die Garnisonkirche zu Potsdam (1730—1735), in der eine gewisse antikisirende Formenreinheit mit der gothischen Forderung langer und hoher Fenster zu einem Zwiespalt führt, den namentlich im Aeußeren zu lösen Gerlach sich ganz unfähig zeigte. Besser ist sein Wirken, wo

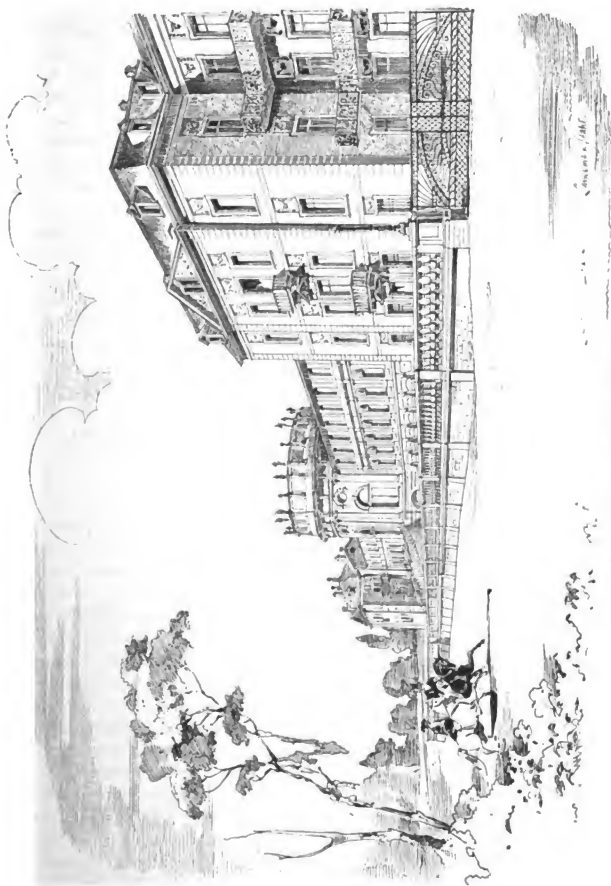


Fig. 36. Schloss zu Biebrich, Rheinfeste.

er sich an Vorbilder anlehnen konnte, am Thurmbau, während der Grundriß, eine quer an diesen gelegte dreischiffige Anlage, alle Schattenseiten des Saalbaues verdeutlicht. Allerdings ist eine Erneuerung zum Theil an der völligen Nüchternheit des Baues schuld, sowie an der für den König bezeichnenden Sonderbarkeit, daß an der Decke über der in barocke Säulenstellungen gekleideten Kanzel und dem davor angebrachten Altar nicht etwa der heilige Geist sondern der preussische Adler in Stukk schwebt. In der Kirche selbst aber schweigt die Kritik in dankbarer Verehrung für den großen Todten, welchen sie beherbergt.

Trotzdem scheint der Bau Anklang gefunden zu haben, denn 1747–1750 ließ Friedrich der Große den Berliner Dom nach demselben Grundsatze durch *Johann Boumann den Älteren*, nur in vergrößertem Maßstabe, errichten. An Stelle des Thurmes trat eine Kuppel. Bei dem Umbau durch *Schinkel* wurde das einzige Gute, Protestantische am Saalkirchenbau: die Vereinigung von Altar und Kanzel, mithin die Geschlossenheit in der Richtung aufgehoben, indem der Altar allein an die gegen das Schloß gekehrte Schmalseite verlegt wurde, der größte Fehler aber, nämlich daß bei der gewählten Kanzel-lage der Redner auf die nah gegenüberliegende Schiffswand losprechen muß, will er nicht fortwährend zu Schwenkungen gezwungen sein, leider erhalten.

Die Einwanderung der Refugiés in das Hessische und Nassauische hinterließ nicht minder bemerkenswerthe Spuren. Hanau ist ein alter Sitz derselben, denn schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts bauten Niederländer hier nach regelmäßigem Plane die Neustadt. In ihrer Kirche findet sich der protestantische Gedanke schon vor dem 30jährigen Krieg ausgesprochen, freilich in ziemlich unbeholfenen Formen.¹⁾ Der zweite größere Anbau, gleichfalls eine zum Kreis gruppierte Centralanlage vom Jahre 1654, zeigt nur eine Wiederholung der Gedanken der ersten. Die derbittren Formen des Mannheimer Schloßes zeigt das Rathhaus (1733), dessen Erdgeschoß aus theils offenen, theils verblendeten Arkaden gebildet ist, während die beiden oberen Stockwerke in einfacher Umrahmung der Fenster zwischen gequadrerten Wandstreifen ausgebildet sind. Das Giebfeld hat nach holländischer Sitte Relieffschmuck. Französischer schon ist das weit ausgedehnte, neuerdings wieder hergestellte Schloß Philippsruhe, ein im Stile des Hôtels des Faubourg St. Germain einfach-vornehmes Gebäude.

¹⁾ Lübke, a. a. O., Band II. S. 486

In der Mitte ein dreigeschoßiger Herrenflügel mit Mansarddach, Säulenhalle und Giebel am Mittelfalut, seitlich je zwei vorspringenden Pavil-



Fig. 37. Heiligen Geist-Kirche zu Bern.

lons, die, durch Galerien mit Eckbauten in Verbindung stehend, je eine Hoffront abschließen; gegenüber stehen zwei Wirthschaftshäuser

je zur Seite des prachtvollen Schmiedeeisen-Thores. Der einzige Schmuck des Baues ist der schöne rothe Stein an den Gefsimen und Gewänden und der grau gefärbte Putz zwischen diesen.

Ein ähnliches Bauwerk ist das vom Herzog Karl August von Nassau-Usingen erbaute Schloß zu Biebrich (Fig. 36), bei welchem wohl nur der große Flügel gegen den Rhein alt ist, während der seitlich angebaute spätere dem Hanauer Rathhaus verwandte Formen aufweist. In den Guirlanden über den Fenstern, in der schlichten Haltung, der gestreckten Gliederung erkennt man den Holländischen Einfluß. Die Mitte des Baues bildet wie an der Kasseler Orangerie eine Rotunde, welche aber hier im Innern durch einen Säulengang und kassettirte Kuppel ausgezeichnet ist.

Weiter ist hier zu nennen das Schloß Neuwied am Rhein (1653 gebaut, wohl nach dem Brand von 1693 erneuert), ein einfacher aber nicht ungehickter Bau, dessen Innenräume als hübsch angeordnet gerühmt werden.¹⁾

Als letztes Land der Einwanderung ist die Schweiz zu nennen. Leider kenne ich nur Theile derselben: Jedoch fand ich in Bern²⁾ eine der stattlichsten Bauten der ganzen Periode in der Heiligen Geist-Kirche (1722—1729) (Fig. 37), bei welcher freilich einheimische Kräfte mindestens eben soviel Antheil gehabt haben mögen als die fremden. Denn als Baumeister derselben wird *Nicolas Schildknecht* genannt. Die Kirche ist als Rechteck gebildet, in welchem ein Mittelschiff von länglich sechsseitiger Gestalt aus 14 mächtigen korinthischen Säulen gebildet wird. An diese legt sich rückwärts je ein kleines Bündel toscanischer Halbsäulen, welche die Bogen der Emporenarkaden tragen. Noch sind die Felder zwischen diesen in zierlichem Netz-Rippengewölbe ausgesetzt. So kommen Formen zu Stande, die jenen verwandt sind, welche Inigo Jones in seinen Jugendbauten anwendete. Die Orgel steht dem Eingang gegenüber, davor im Schiff ganz frei, durch eine Treppe zugänglich, die Kanzel und weiterhin der Altar. Die in breiter Kehle überwölbte Decke ist durch zierlich stukkirte Gurten abgetheilt. Die Seitenfronten sind durch korinthische Pilafter einfach und sachgemäß geschmückt. Bedeutender wirkt die zweigeschossige Fassade, namentlich die Doppelsäulenstellung am Hauptthor, die zierlich ornamentirten Voluten

¹⁾ Siehe Lehfeldt, die Bau- und Kunstdenkmale des Reg.-Bez., Coblenz, Düsseldorf 1886. Mir war das Innere nicht zugänglich.

²⁾ Rob. Walthard, Description de Berne. Bern 1827. Rath und Anleitung gab mir in Bern mein werther Freund, der trefflich in der heimischen Kunstgeschichte bewanderte Architekt von Rodt.

des zweiten Stockes und der über dessen schlichten Giebel hervorragende, stattliche Thurm. Es hat sich auch noch in Bern ein Plan von 1759 eines Meisters *Brenner* erhalten, welcher der Nideckkirche eine ähnliche protestantische, doch mit hufeisenförmigen Emporen ausgestattete Form geben wollte. Gleichzeitig waren aber in Bern schon neuere, pariser Einflüsse mächtig geworden.





V. KAPITEL.

DAS ITALIENISCH-SUDDEUTSCHE BAROCK.

Fig. 38
Aus der Studienkirche zu Passau.

Nach dem großen Kriege war der protestantische Norden die Heimath der wissenschaftlichen Entwicklung des deutschen Volkes. Den Süden hielt der Katholicismus umfangen. Er dämmte die Bewegung des freien Geistes mit eiferner Gewalt ein, die Stimme der nationalen Literatur verfaßte, die Wissenschaft verlor die fortschreitende Bewegung, welche ihr Lebensnerv ist, das Volk wurde stumm. In dem mächtigen Ringen um geistige Freiheit gegen die Obmacht der Theologie hat der Süden an die Seite eines Spener, Pufendorf, Thomafius und Leibnitz keine ebenbürtige Kräfte zu setzen.

Der Stillstand dort ist das Werk eines klar erkennbaren Willens. Liegt doch das Wesen des Katholicismus mehr in der Erhaltung der Einheit und Gleichform der kirchlichen Satzungen und Einrichtung, hat er sich doch gerade im Gegensatz zu der förderfamen Mitwirkung der Laienschaft und der durch dieselbe sich fortbildenden Entwicklung der Gedanken in der Unwandelbarkeit seiner Lehre befestigt. Der Katholicismus war in gewissem Sinne auf neuem Boden. Die überwältigende Mehrheit des deutschen Volkes selbst in Oesterreich

hatte sich der protestantischen Lehre angeschlossen gehabt. Durch Fürstenthum unterstützt, waren auswärtige Lehrer der römischen Kirche als jesuitische Missionare in das meist über zwei Menschenleben hindurch verloren gewesene Land eingezogen und hatten fremdartiges italienisches Wissen mit sich gebracht. Nur nach und nach erwuchsen im deutschen Volke selbst die Geister, die sich kämpfend den Eingewanderten zur Seite stellten. Männer wie der Jesuit Spee, wie Abraham a Santa Clara, blieben noch lange Zeit felten.

Bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts waren die Vorkämpfer für die katholische Sache Ausländer, hatte für die letzten und höchsten Fragen der Religion, welche im Norden die Menge der Gebildeten und Halbgebildeten vielleicht allzusehr beschäftigten, der Süden kaum Verstandniß, ließ sich hierin die Masse willenlos leiten. Als die Verhandlungen wegen einer Glaubensübereinkunft zwischen Katholiken und Protestanten im Gange waren, an welchen für diese ein Calixt, Leibnitz und zahlreiche andere Deutsche arbeiteten, vertrat die Sache jener Bossuet, Huet, Pellisson, Spinola.

Aber gerade dieser Mangel nationalen Sinnes hatte in jener Zeit für den Catholicismus einen hervorragenden Werth. Waren schon durch den Umstand, daß er auf jung erobertem Gebiet und einem eifrigen und wachsamem Feind gegenüber stand, die Streitigkeiten, welche die französische Kirche durch den Janßenismus in Unruhe brachten und die kirchliche Gleichgültigkeit, die in Italien selbst mehr und mehr um sich griff, von Süddeutschland fern gehalten worden, hatte sich schon hier der geschlossene, ernstere und überzeugungsmächtigere Geist der Reform aus der besseren Zeit des Jesuitenthums im Kampfe kräftiger erhalten, so war durch die großartigen Einrichtungen der Kirche, durch die Verbindung vieler Staaten und Völker unter 'ein geschlossenes geistiges Reich, den leitenden Katholiken ein ungleich weiterer, weltmännischerer Blick gegeben, als er in jenen kleineren und mittleren protestantischen Staaten des Nordens möglich war. Man muß bedenken, wie schlimm es um den Protestantismus jener Zeit stand, wie trotz seines endlichen Bestehens vor der Gewalt der Waffen, doch die im Frieden und Krieg erzielten Fortschritte des Gegners überall deutlich zu Tage traten, wie ein Fürstengeschlecht nach dem andern, wie namentlich die thatenlustigen jüngeren Söhne der Seitenlinien zu den Feinden übertraten, um so in dem großen Getriebe der katholischen Staatengemeinschaft sich bessere Bedingungen des Lebens, Wirkens und Schaffens zu bereiten.

Es ist kein Zufall, daß dem katholischen Süden so zahlreiche tüchtige Kräfte zueilten. Von Österreich allein war eine Aenderung der kläglichen Verhältnisse im Reiche zu erhoffen, denn es war die

einzig wirkliche Macht, die dem Andrang der Feinde Widerstand zu leisten vermochte. Die kleintaatlische Politik, jenes Sorgen um das Fortleben von Tag zu Tag und um die plattesten Vortheile, ohne Schwung, ohne großes Ziel, ohne Hingabe und Opfermuth, die erbärmliche Beftechlichkeit und der völlige Mangel an fittlichem Halt in den meisten Reichsthänden, der dadurch hervorgerufene, allen edleren Gemüthern unerträgliche Hochmuth Frankreichs und der Franzosen, die nackte Habgier und rohe Eroberungsfucht der Nationen ringsum, all' diesen Mißständen gegenüber fand das deutsche Volk erst wieder neue Hoffnung und einen Halt, seit die deutschen Truppen unter Oesterreichs Führung durch den Grafen Montecuculi dem Feind der Christenheit die ersten entscheidenden Schläge beibrachten.

Auf Oesterreich fast allein ruhte aber auch die opferreiche Verpflichtung, dem Übergewicht Ludwig XIV. entgegenzutreten, ein Amt, das durch tausendfältigen Verrath am deutschen Reich unfähig erschwert wurde. Aus diesem Gesichtspunkte sind auch die katholischen Versuche der Ausöhnung der Religionsparteien, welchen Wien volle Aufmerksamkeit zuwendete, zu verstehen. Denn neben der Förderung des Glaubens spielten reichspolitische Erwägungen, die Absicht Ludwig XIV. seiner Stellung als Vorfechter der katholischen Kirche zu berauben, sowie das Vorbild der mit der Vernichtung des hugenottischen Staates im Staat erreichten Reichseinheit und Stärke der französischen Nation, hierbei unzweifelhaft eine mächtige Rolle.

Die geistige Entwicklung in Oesterreich, Bayern, Franken und Schwaben lag in der Hand der Jesuiten. Diese übertrugen ihr in Italien ausgebildetes Schulwesen auf deutsche Lande. Belgische, italienische, spanische und französische Lehrer trafen sich auf dem gemeinfamen Boden der Latinität, um den Schulen eine unzweifelhaft höhere Entwicklung, ein weltmännischeres Wesen zu verleihen, als dies die Hoftheologen der kleinen Reichsfürsten vermochten.

Die Lehrer der Jesuitenschulen, selbst in den Kollegien Roms gebildet, waren zugleich die weitblickendsten Meister der Politik, eingeweiht in das Treiben der großen Welt. Sie boten gegenüber der Spaltung und dem Zank der Protestanten eine geschlossene Einheit. Da sie die Stärkeren waren, konnten sie im Streit als die Veröhnlicheren erscheinen, sie konnten auf die Zer splitterung des Gegners und die Gefährlichkeit eines Mangels an fester Autorität hinweisen. Dem sinnlich Erregbaren traten sie in einer künstlerisch und gesellschaftlich höheren Form entgegen, um für sich zu gewinnen. Nicht nur alle jene, welche die aus ihrer unvergleichlichen Macht zu erlangende Vortheile lockten, nicht nur jene, welche kräftig entwickeltes Schönheitsge-

fühl aus der Dürre orthodoxer Predigt zur Messe und zum festlichen Pomp der katholischen Kirche führte, sondern auch prüfende und weitblickende deutsche Gelehrte und Staatsmänner, ja selbst Theologen gaben ihren angestammten Glauben auf, um zu Anhängern und eifrigen Wortführern des Katholicismus zu werden. Namentlich aber diente ihm die adlige Jugend mit Hingebung und Begeisterung. Denn er wies allein dieselbe auf hohe Ziele und weite Ausichten. Er allein gab ihr ein Bild des Zusammenhanges der europäischen Politik, während sonst im Reich jeder ängstlich nur auf sich und auf die Abwehr unmittelbar drohender Gefahr achtete.

So entstand in Süddeutschland zunächst eine katholische Kunst und zwar der geographischen Lage entsprechend unter vorwiegend italienischem Einfluß. Diese war, wie geschildert, bisher fast rein jesuitisch gewesen. Während des großen Krieges hatte der Orden das nationale Gepräge, welches ihm wenigstens in Bayern und in seiner Baukunst eigen gewesen war und das bei ruhiger Entfaltung eine der belgischen ähnliche Blüte hätte erwarten lassen, völlig abgelegt. Denn er fand kein Volk und auch keine Kunst, um sich darauf zu stützen. Inmitten des Krieges war es unmöglich, die gegebene Anregung zu verarbeiten. Auf sich angewiesen, war der Orden im Wesentlichen bei den durch Vignola gegebenen, freilich verrohten und ernüchterten Kunstformen stehen geblieben. Es ist das Bild, welches fast aller Orten seine deutschen Bauten geben, jenes des Riefen Antäus, dem der kraftspendende Boden entzogen ist.

Wir werden in der Folge auch die Thätigkeit süddeutsch-katholischer Meister kennen zu lernen haben, welche jenen in Thüringen

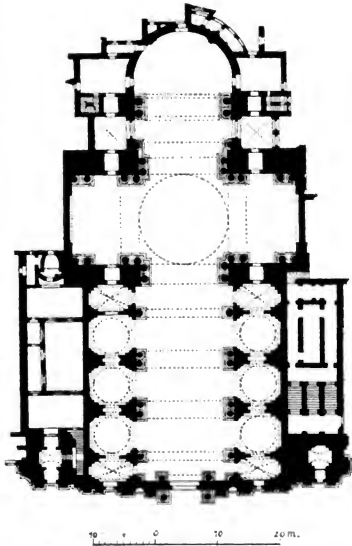


Fig. 39. Theatinerkirche zu München. Grundriss.

und Niederdeutschland an künstlerischer Bedeutung keineswegs nachstehen. Aber der Kampf war zunächst für diese ein zu ungleicher. So viel reicher und schwungvoller die Baukunst Italiens war als die Hollands, so viel stärker äußerte sich auch ihr Uebergewicht auf deutschem Boden; dazu kam, daß im Süden andere Mächte obwalteten: Zunächst die Höfe von München und Prag, bei welchen der Kunstsinne ein überlieferter war und in denen sich große staatliche Gruppierungen darstellten. Am hervorragendsten war dies in Bayern der Fall, welches im großen Kriege die meisten Vortheile errungen, sich nun mit Eifer der neuen Kurwürde gemäß einzurichten bestrebt war. Hatte München schon durch den Jesuitismus und als Haltpunkt der katholischen Partei im 16. Jahrhundert eine hervorragende, auch künstlerische Bedeutung erlangt, so war es durch die Liga zu einer der entscheidenden Mächte in der Politik des Reiches geworden. Seine Lage wies es nach dem Süden, der Handel von Augsburg und Nürnberg streifte sein Gebiet. Schon im 16. Jahrhundert war die Verbindung Münchens mit der italienischen Kunst eine lebhaft gewesene. Jetzt, da es an eigenen Kräften gebrach, wurde dieselbe zur Nothwendigkeit. Die Architektur der bayrischen Hauptstadt erhielt völlig italienische Grundzüge.

Von dem Südgelände der Alpen hat Rom, hat ganz Italien in jenem Zeitabschnitt die Architekten bezogen. Ununterbrochen strömten aus dem Norden die handfesten Künstler nach der ewigen Stadt. Wir haben ganze Geschlechter dort in Ehren heranblühen gesehen. Aus derselben Quelle aber wendeten sich Züge von wohlausgebildeten Maurern und Gypfern nach dem Norden. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch hatte die Einwanderung gedauert. Bis an die Ostsee, bis über das Meer wanderten die Meister, welche gemeinsam die Alpen überstiegen hatten. München, Salzburg und Graz waren von Alters her die Stützpunkte ihres Fortschreitens. Freilich hatte der Krieg den Künstlern unter ihnen die Wanderlust benommen, aber die Festungsbauleute unterhielten die Ueberlieferung aufrecht. Neben dem Heeresstabe der großen katholischen Feldherren, wie neben den Ansiedelungen der Jesuiten ging der italienische Baumeister her. Süddeutschland war voll von feinesgleichen. Schon Sandrart klagt, daß man die weit Zugewanderten bevorzuge, ob sie gleich des Landes Bauart oft nicht verständen und daher Fehler nicht vermeiden könnten. Zu Ende des Jahrhunderts waren fast alle technischen Bauausdrücke italienisch; erst Sandrart versuchte deutsche Worte dafür einzusetzen.

Nun aber, seitdem die jesuitischen Herrenschulen die Baukunst als einen Theil der Mathematik lehrten, seit diese, wenigstens in ihrem kriegerischen Theil, sich der Theilnahme aller Großen erfreute, begannen

die italienischen Künstler in der Achtung der Deutschen zu wachsen und wurden einzelnen derselben einflußreichere Stellungen zu Theil. Freilich blieb die Mehrzahl auch jetzt noch ein wanderndes Geschlecht, das von Bau zu Bau sich verdingte. Die Klöster namentlich zogen sie an sich,



Fig. 40. Theatinerkirche zu München. Façade.

da in ihnen sich zu jener Zeit ein neues Leben zu entwickeln begann.

Der Aufschwung der Klöster hebt bald nach dem Kriege an. Denn mit diesem endete auch der innere, sie schwer schädigende Kampf der Geister. Die Macht der dem Protestantismus am längsten anhängenden Städte war gebrochen, die Einheit des Glaubens von Außen in

dieselben hineingetragen, das katholische Gewissen mächtig geweckt. Es kam eine fast mittelalterliche Bußfertigkeit über die Lande. Zahlreiche wohlhabende Jünglinge meldeten sich zum geistlichen Leben, bedeutende Stiftungen für die Ruhe der Seelen stärkten Vermögen und Macht der Ordensgemeinschaften, welche mit den Jesuiten an Gelehrsamkeit und Fürsorge für das Schulwesen wetteiferten. Dabei erfüllte sie aber auch die Prunkfucht der Zeit, der Wahn, den Schein für das Wesen zu nehmen, der unwahre Ehrbegriff der „Reputation“, welcher Deutschland überall gleiche Opfer kostete. Die Prälaten waren reiche Grundbesitzer, für das Wohl ihrer Heimath warmherzig empfindende Landstände und Herren zahlreicher Pfründen geworden. Mit dem Reichtum bei ihnen kam die Lust zu dessen äußerlichen Darstellung, die Macht schien erst erreicht, wenn sie sich prunkend bekundete. Aber es war nicht ein leeres Prunken. Mehr und mehr empfanden die Klöster den eigenen Reiz des Schaffens. Ihre Insaßen eiferten den italienischen Künstlern und den Jesuiten nach, welche unter den ersten Namen der Kunst Mitglieder ihres Ordens zu verzeichnen hatten. Berühmte Künstler fanden Brod in den deutschen Klöstern und beschloßen dort als Laienbrüder ein wechselreiches Dasein, froh der Ruhe gemächlichen Schaffens im Dienste der Kirche. Kunstfertiger und dichter wurde der Kranz von Handwerkern, der sich um die Klöster schloß und es schien ein Hauch der ersten Blüthezeit des Ordenswesens auf die reichen Stifter der Donaulande sich herab zu senken, ein fleißiges künstlerisches Schaffen, dem ein größerer Einfluß auf unser Volksthum sicher nicht gefehlt hätte, wenn es Hand in Hand hätte gehen können mit dem geistigen Ringen nach der allein befruchtenden Freiheit des Gedankens.

Bereits bei der Schilderung bolognesischer Kunstentwicklung ist der Thätigkeit des *Agostino Barelli* Erwähnung gethan worden, dessen zwar kurzer aber bedeutungsvoller Aufenthalt in Bayern eine neue Bauthätigkeit am kurfürstlichen Hof einleitete. Der für die fernere Gestaltung der dortigen Kunst entscheidende Meister jedoch war *Enrico Zuccali* (geb. um 1643, † 1724), Sohn einer Graubündner Architektenfamilie. Die erste Arbeit des von seinem Schwager, dem älteren *Gaspare Zuccali* (geb. 1629, † zu München 1680), am bayrischen Hofe eingeführten Künstlers war der Fortbau der Theatinerkirche (1663—1675) (Figg. 39—41). Ihm ist im Wesentlichen wohl die Auschnückung des Inneren zu danken, jene plastische Stukkirkung in reichen, vollen, derben Formen, in einer von Domenichino und Cortona abhängigen, daher auch dem Lepautre verwandten Ornamentation, die sich wie an der



Fig. 41. Theatinerkirche zu München, Aus dem Inneren.

Jesuitenkirche zu Innsbruck über die Wandfläche und die Gewölbgurten erstreckt, die architektonisch umzeichneten Flächen bis zum Vorbrechen über die Umgränzungslinien mit saftigen Formen erfüllt. Der Vergleich mit der eleganten Stukkierung der Kuppel, der Fürstempore und anderen Werken aus der späteren Bauzeit des Franzosen *Cuvillier*, zeigen deutlich, wo das Arbeitsgebiet der beiden Künstler sich abgränzt.

Nicht minder deutlich spricht sich dieses an der Façade aus, an welcher das untere Geschoß bis zum Gurtgesims und die an den Grundriß ziemlich locker angefügten Thürme dem Zuccali angehören. Die derberen, mächtigeren und einfacheren Formen sprechen deutlich genug für diese Annahme, welche auch durch die Vergleichung mit den Jesuitenbauten bestärkt wird. Denn die Anlage unterscheidet sich von diesen nur durch die entschiedenere lothrechte Theilung einestheils durch stärkere Verkröpfung der Pilaster, andernteils durch kräftigere Betonung des von zwei Säulen flankirten Mittelfaltes. Der später entstandene Theil der Façade, gleichfalls Cuvillier's Werk, dürfte zwar im Wesentlichen dem Plane Zuccali's entsprechen, während die Profilierung und das Detail dieses Bauthelles entschieden französisch sind.

Das Ganze hält die Mitte inne zwischen italienischen und niederländischen Bauten. Wir wissen, daß Zuccali Belgien sehr gut kannte, ebenso wie sein Herr, der Kurfürst Max Emmanuel. Die Formensprache des Baues ist die der oberitalienischen Meister, der Aufbau und die Gliederung der Jesuitenkirche in Antwerpen verwandt. Man vergleiche die Mittelfalste der beiden Untergeschoße, die Lage der Thürme, die Behandlung des Giebels, um zu erkennen, wie stark Rubens auf die Kunst Zuccali's Einfluß genommen hat.

Unter den Profanbauten Zuccali's ist das Schlößchen Lustheim bei Schleißheim (1684)¹⁾ zu nennen, als der erste Anfangsbau der großartigen Umgestaltung der alten Renaissanceanlage. Die Mitte des Schloßes nimmt ein rechteckiger Saal von stattlichen Verhältnissen ein. Die Wände desselben sind in ihrem unteren Theil, gleich den mit ovalen Supraporten verzierten Thüren mit rothem Marmor und Vergoldungen geschmückt. Darüber befinden sich große Bilder zwischen gemalten, doppelten Hermen, stark bewegten männlichen Gestalten. Die Decke bildet ein durch seine architektonischen Perspektive beachtenswerthes, in Farbe und Figürlichem jedoch etwas unbeholfenes Bild. Die an den Mittelsaal sich anlehnenden etwas breiteren Flügelbauten beherbergen zwei kleine Ge-

¹⁾ J. Diem, das kgl. Lustschloß Schleißheim, München 1870. Dr. J. Mayrhofer, Geschichte des kgl. Lustschloßes Schleißheim, Leipzig 1883.

mächer an jeder Seite, in der Mitte je ein fünftes, welches nur dadurch, daß die Nebenräume niedrig gebildet wurden, aus über diesen angebrachten Fenstern Licht erhält. Die Flügel sind zweistöckig, während der Mittelsaal beide Geschosse durchschneidet. Die Fasadentwicklung entspricht dieser Anlage. Die geputzten Wandflächen der Flügel werden nur von je vier mit wechselnden Giebeln gekrönten und mit einfach gebildeten Umrahmungen versehenen Fenstern unterbrochen, die des Saalbaues umfassen gekuppelte korinthische Pilaster. Die mittleren Thüren sind im Rundbogen gebildet, in eine toskanische Ordnung eingestellt und von kreisrunden, durch Giebelanschwünge gleichsam gestützte und von Stukkornament umgebene Ochsenaugen gekrönt.

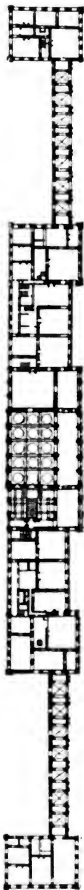
Das Ganze zeichnet sich durch die, geschickte, hier freier als an den Kirchenbauten sich entwickelnde Detailbildung, beispielsweise durch das schöne, reich durchgeführte Konfolengefims, wie durch den ansprechenden ländlich heitern Entwurf, durch eine gewisse Ungezwungenheit wohlthuend vor manchem verwandten Werke aus.

Das Schloß Nymphenburg bei München (begonnen 1663) wird dem Barelli zugewiesen, die Architektur dieses erst im 18. Jahrhundert vollendeten Baues läßt jedoch diese Annahme als eine unsichere erscheinen. Der älteste Theil desselben, der Mittelpavillon, ist zweifellos von anderer Hand als die sich anschließenden Flügelbauten. Er ist keineswegs eine glückliche Leistung und in Vielem, namentlich in der rein dekorativen Verwendung des Pilastermotives, so grundverschieden von der Architektur der Theatinerkirche, daß es schwer fällt, an die Autorchaft eines Meisters der bologneser Schule zu glauben.

Im Erdgeschoß durch rundbogige Arkaden den Zutritt zum Garten öffnende, nur zweistöckige Flügel verbinden den Mittelpavillon mit den beiden Seitenbauten, deren Architektur noch einfacher ist und nur aus Lifenen und Fensterumrahmungen sich zusammensetzt. Ebenso sind die sich daran schließenden, kurzen Seitenflügel gebildet, welche sich hufeisenförmig nach vorne erstrecken. Jenseits des großen Hofes vor der Gesamtfront und dem sie umgebenden Graben liegen zur Rechten und Linken zwei mächtige Nebengebäude, welche aber schwerlich von italienischen Meistern und aus so früher Zeit stammen dürften.

Welches die künstlerischen Absichten Zuccali's im Schloßbau waren, zeigt sich viel mehr in völliger Deutlichkeit am Schlosse Schleißheim (begonnen 1700, das Aeußere vollendet 1704) (Fig. 42). Dasselbe liegt in gleicher Achse mit Luftheim und ist durch eine aus breiten Alleen mit mittlerem Kanal gebildete Avenue mit diesem verbunden. Die riesige Anlage sollte an Stelle eines älteren, zuletzt von Herzog Wilhelm V. ausgebauten Luftschlosses treten. Der heute noch im Modell

Fig. 42. Schloss Schleißheim. Grundriß.



erhaltene Plan kam jedoch nicht in seinem ganzen Umfang zur Ausführung, so daß der ältere Bau stehen blieb.

Das heutige Schloß besteht aus einem Mitteltheil von elf Fenster Front, deren beide untere Stockwerke, sowie das über dem Erdgeschoße angebrachte, hier durch Ochsenaugen sich kundthuende Mezzanin eine große auf hohen Sockeln stehende korinthische Ordnung umfaßt. Ueber dem verkröpften und ornamentirten Hauptgesims erhebt sich noch ein Stock mit Pilastern und Rundbogenfenstern und über dem drei Achsen breiten Mittel ein kräftiger Giebel mit dem Wappen. Die Ausbildung der Fenster in den unteren Geschossen, die im Hauptgeschoß rundbogig, in dem untern mit geradem Sturz und wechselnder Verdachung gebildet sind, sowie die fünf zu einer Freitreppe führenden Thüren der Hofseite mit ihren Reliefmedaillons an Stelle der Ochsenaugen sind reich nach Art des Mitteltheiles von Luthheim ornamentirt. Die Flügel und die durch Galerien mit denselben verbundenen Eckpavillons, denen das Obergeschoß fehlt, sind schlichter gebildet und nur an den Ecken je durch einen denjenigen des Mittelbaues entsprechenden Pilaster verstärkt. Jenen Galerien aber, die nur durch Wandtreifen gegliedert sind, fehlt auch das erste Geschoß, so daß sie nur aus Parterre und Mezzanin gebildet sind. Nach dem Garten zu sind sie aber als offene, zwischen gekuppelte Pilaster gestellte Rundbogenarkaden ausgestaltet. Der ganze Bau bildet demnach eine Front von nicht weniger als 37 Fensterachsen im Hauptbau, je 15 in den Galerien und je 5 in den Pavillons, also 77 in der Hoffront — eine gewaltig gestreckte, doch des inneren Zusammenhanges entbehrende Baumasse, für deren künstlerische Belebung die von Zuccali verwendeten Mittel allerdings nur in bescheidenem Maße ausreichen.

Man hat in Deutschland mit einer gewissen Beharrlichkeit jede Kuppelkirche des 17. und 18. Jahrhunderts als eine Kopie von St. Peter und jedes große Gartenschloß als ein Versailles bezeichnet und durch diese Bezugnahme die eigene geistige Leistung deutscher Fürsten und ihrer Baumeister als unbedeutend, weil völlig abhängig von fremdem Vorbild, zu bezeichnen versucht. Der Vergleich mit dem französischen Königsschloß scheint bei Schleißheim

am besten angewendet. Denn die Vorliebe des Kurfürsten für Frankreich und die Niederlande war eine anerkannte, er hatte auch dafür gesorgt, daß sein Architekt die dortige Baukunst aus eigener Anschauung kennen lerne. Also könnte die Bauabsicht dorthier stammen. Die Architektur des Schlosses selbst bekundet jedoch nicht, daß Zuccali den nordischen Meistern einen wesentlichen Einfluß auf sein Schaffen gegönnt habe, vielmehr steht dieselbe Italien näher als Frankreich. Die Villa Albani zu Rom ist gleichen Grundwesens, die römischen Kaminen theilen mit Schleißheim das Hinwegsetzen über den Wohnzweck des rein künstlerisch empfundenen Bauwerkes. Versailles' Einwirkung ist nur in den Gartenanlagen der bayerischen Schlösser nachzuweisen.

Auch am Residenzschlosse zu München baute Zuccali, und zwar stammten von ihm der „Neubau“ und die „Sommerzimmer“ (1680 bis 1685), vielleicht auch die Bemalung der Höfe, deren Behandlung mehr mit Luftheim und Schleißheim übereinstimmt, als mit den Werken früherer bayerischer Architekten.

Ebenso erscheint er außerhalb Münchens thätig: Salzburg verdankt ihm das Kloster und die Kirche der Kajetaner (1685—1697). Beide bilden ein Ganzes, die Kirche das Mittelfaß, welches, wie die fast gleichwerthigen Eckbauten von kolossalen verkröpften Pilastern und vor diese gestellte 8,8 Meter hohe jonische Säulen eingefaßt wird. Die Gliederung der drei Geschosse, der Fenster in den Flügeln, des Kirchenthores, des über dem etwas leeren Mittelbau stark verkröpften Wappengiebels sind bei breitwuchtiger Behandlung doch von jener trockenen Bildung, welche den italienisch-deutschen Architekten eigen blieb. Die Kirche, ein ovaler Centralbau, ist entschieden erst im 18. Jahrhundert ausgeschmückt worden und wohl nur in der einfachen Grundanlage alt.

Auch sonst zeigt Salzburg noch mehrere Bauten, welche dem Zuccali angehören dürften. So die Dombögen, jene Verbindungsarkaden zwischen der Residenz und dem Dom, derbe, einfache aber wirkungsvolle Architekturen; ferner die stattliche, inschriftlich auf die Zeit von 1670—1689 datirte Hoffront der Residenz mit ihren zwischen mächtige toskanische Pilaster gestellten rusticirten Arkaden, der großartigen, leider aber ungeschmückten Halle hinter denselben, in deren Mitte eine Grotte und eine Kolossalstatue des Herkules die Achse des Baues kennzeichnen. An diese Halle schließt sich seitlich die mächtige Festtreppe, welche in einem Lauf das Hauptgeschoß erreicht und an Größe zu den hervorragendsten Schöpfungen dieser Art gehört. In der Inneneinrichtung der Residenz macht sich dieselbe wuchtige Hand geltend, welche die oben berührten Bauten schuf. So im Karabinierfaal (1690) mit seinen mächtigen jonischen Pilastern, seinen derben,

barock gebildeten Thüren und Kaminen, feiner flachen in breite Bilderflächen abgetheilten Decke, der Freitreppe an der Eingangsthüre. In den meisten der übrigen Säle gehören nur die wuchtigen, an Cortona mahnenden, in Stukk oder Malerei hergestellten Decken noch dem 17. Jahrhundert an, so in der prächtigen Galerie, dem großen Speisesaal und in anderen Gemächern, in welchen sich verschiedene Bauperioden zu einem schließlich doch gut abgestimmten Ganzen vereinigt haben.

Der Chiemseehof (1696—1697), das Kapitelhaus in der Kaffasse (1671), der Umbau des Franziskanerklosters (1686—1689) sind weitere Bauten jenes Zeitabschnittes, in welchen sich die in Salzburg durch Scamozzi heimisch gewordene Strenge des architektonischen Entwurfes mehr und mehr zu barocker Gestaltung befreit. Auch die Erhardtkirche in Nonnthal (1686—1689) ist hierher zu rechnen.

Als das mächtigste Beispiel des Umschwunges der künstlerischen Ansichten muß jedoch der großartige Hofbrunnen (1664—1680) von *Antonio Dario* gelten, ein ganz im Geiste Bernini's schwungvoll entworfenes und wuchtig durchgeführtes Kolossalwerk von bewegtester Wirkung, welches an GröÙe und ornamentaler Wirkung zu jener Zeit seines Gleichen in Deutschland nicht befaß.

Als Prag wieder von den Wirren des 30jährigen Krieges aufzuleben begann, waren es auch hier fast nur italienische Künstler, denen die Erneuerung der vom Kriege stark heimgesuchten und ihrer während der Renaissancezeit glänzend behaupteten künstlerischen Stellung beraubten Stadt zufiel. Hier wirkte im Bauwesen neben dem Klerus der Großadel, der sich zu einem fürstengleichen Dasein über Bürgerschaft und Landstände erhoben hatte. Die ganze österreichische Aristokratie wurde ergriffen von dem Bedürfnisse, ihre Macht durch gewaltige Bauten darzustellen, welche, durch das ganze Reich verstreut und bis jetzt nur zum Theil bekannt, in ihrer Gesamtheit ein glänzendes Bild jener eisernen Naturen der österreichischen Herren abgeben würden, welche zwar dünnelhaft und herzlos, bigott und ehrfurchtig, aber zugleich geschickt für die Verwaltung waren, welche geistig wohl gebildet, voll Thätigkeit und Treue für ihre Fürsten dem Staate und dem Herrscherhause lebten, auf welchem ihr Dasein beruhete, und dabei mit Sorgfalt ihren hohen Adel von jeder Vermischung mit niederer Geborenen hüteten.

Der leitende Baukünstler in jener Zeit war *Carlo Luragho* (geb. zu Fermo 1638, † 1679). Leider weiß ich über den Entwicklungsgang

dieses Künstlers gar nichts zu sagen. Seine Heimath, die Marken, sind ihm schwerlich zugleich Lehrstätte gewesen. Seine Bauten zeigen eine gewisse vorsichtige Art, eine große Aengstlichkeit in der Behandlung des Profiles und daher eine in jener Zeit seltene nüchterne Glätte. Diese Eigenart äußert sich am Schlagendsten an dem Hauptwerk seines Lebens, welches freilich außerhalb Prag's, in Passau, zu suchen ist, am Dom. Dieser entstand durch Umbau der 1662 durch Brand zerstörten mittelalterlichen Anlage. Die innere Stukkirkung wurde erst nach einem zweiten Brand im Jahre 1680, um die Wende des Jahrhunderts, sichtlich von anderen Händen vollendet.

Der Grundriß des Domes läßt darauf schließen, daß ihm ein romanischer Bau zu Grunde liegt. An die Vierung legen sich für Querschiff und Presbyterium drei Gewölbquadrate von gleicher Breite als das weitgestreckte Mittelschiff. Die Seitenschiffe sind niedrig. Ueber der Vierung erhebt sich noch der spätgothische Thurm, welcher jedoch mit wälfcher Haube bedeckt ist. An den gothischen Resten des Chores zeigt sich deutlich, welch' großen Verlust hier die deutsche Kunst erlitten hat. Die Fassade dagegen erscheint als Luragho's Werk und als solches von der Münchner Theatinerkirche abhängig. Zwar ist, dem mittelalterlichen Höhenverhältniß des Hauptschiffes entsprechend, der Mittelbau schlanker und entbehrt des eigenartigen Achsenmotives, aber die Anlage der Flügel, der zahlreichen Verkröpfungen der unteren toskanischen und oberen jonischen Ordnung, die schlichte Behandlung der seitlichen Anläufe im oberen Geschoße, die Stellung und der Ausbau der Thürme sind jenem, dem Zuccali zugewiesenen münchener Bau so ähnlich, daß man eine enge Beziehung zwischen den beiden Meistern annehmen muß.

Manches Verwandte mit dem Passauer Dom hat die Karmelitenkirche zu Regensburg (1660 oder 1673?), ein ziemlich strenger, den Jesuitenwerken noch nahe stehender, aber doch der deutschen Kunst schon freieren Raum lassender Bau. Hinsichtlich der hübschen Stukkirkung des Innern (Fig. 38) zeichnet sich die den Jesuiten gehörige Studienkirche zu Passau (1667) aus, deren einfache Grundanlage 1611 begonnen wurde.

Luragho baute (nach Schaller) in Prag das Stift der Kreuzherren (seit 1660). Die einfache Architektur desselben, eine Gliederung durch gekuppelte, rusticirte Pilastr in den beiden unteren Geschoßen, durch Lifenen im oberen, zeigt eine große Formenrichtigkeit, ohne Anspruch auf künstlerische Bedeutung zu erheben. Bemerkenswerther ist die an dasselbe stoßende Kirche des heiligen Franz Seraphicus (1671—1688) durch die trockene Verftändigkeit, aber auch durch den

ruhigen Ernst in der Formenbehandlung, welche sie von den meisten Prager Kirchenbauten wesentlich unterscheidet. Es ist eine Centralanlage um eine ovale Kuppel, ähnlich der Kajetankirche in Salzburg. Die Innenwände des Kuppelraumes sind durch kräftige, jonische Pilaster gegliedert, über dem Gurtgesims und der darüber angeordneten Attika ruhen schlichte Bogen. Die Kreuzflügel sind mit Tonnengewölben überdeckt, nur in den etwas verlängerten Altarraum ist eine kleine Flachkuppel eingeschoben. Die Beleuchtung geschieht nur von der Kuppel und kleinen Fenstern in den Schildbogen der Kreuzflügel aus. Die etwas düstre Färbung des Materials erhöht noch die feierliche Wirkung dieser Licht-Anordnung.

Die Fassade ist durch dorische Pilaster mit Triglyphengesims gegliedert, die Mauerflächen sind von Lifenen umrahmt und zwischen diesen gequadrat. Der Umstand, daß im Giebel Oberlichtfenster das Hauptgesims durchbrechen, bildet fast die einzige barocke Zuthat zu dem im Geiste der Renaissance gehaltenen Bau. Schön ist namentlich die Kuppel, deren Tambour außen durch gekuppelte jonische Säulen, innen durch entsprechende Pilaster gegliedert ist.

Von Luragho, vielleicht aber auch von seinem Enkel *Anselm Luragho* stammt ferner ein Theil der Fassade, welche durch den Umbau des kaiserlichen Schlosses auf dem Hradschin entstand: ein riesiges, aber künstlerisch wenig bedeutendes Werk, von eigenthümlicher Bescheidenheit der architektonischen Gliederung. Diese, eine Abtheilung der Gebäudemassen durch in Putz ausgeführtes, kraftloses Lifenenwerk, muß als ein Merkmal österreichischer Kunst aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges gekennzeichnet werden, da sie sich im Privathau vielfach wiederholt. Große Theile der endlosen Prager Front scheinen jedoch erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts entstanden zu sein. Auch das gräflich Thun'sche Palais (Pfarrgasse, Kleinfeste, nach 1656 erbaut), ein vierstöckiger Bau von wenig hervorragender künstlerischer Gestaltung, ist nur ausgezeichnet durch die geschickte Benutzung der Bodenlage, in dem vom dritten Stock aus der Eingang zu einer an den Schloßberg angelehnten, eine herrliche Umsicht über Prag gewährenden Gartenterrasse mit Springbrunnen angelegt wurde.

Dieser Umstand sowie der Name des Architekten erinnern an Genua. Auf den direkten Zusammenhang des Prager Meisters mit dem Erbauer des Palazzo Doria Turpi zu schließen, giebt er jedoch nicht hinreichenden Anhalt.

Die Formen des Prager Schlosses sind vielmehr entlehnt von der Wiener Burg, beziehentlich deren Leopoldinischen Trakt, welcher nach einem Brand im Jahre 1668 durch *Marc-Antonio Carverole* hergestellt

wurde. Es ist dies derjenige Theil, welcher zwischen dem Burgplatz und dem Franzensplatz sich in mächtiger Ausdehnung erstreckt. Ueber einem gequadrerten Erdgeschoß erheben sich durch vier Stockwerke reichende Lifenen, erst oberhalb der dritten Fensterreihe werden sie durch Gurten unterbrochen. Ueber diesen stehen auf ganz bescheiden gebildeten Konsolen das aus wenig Gliedern bestehende Hauptgesims tragende, nach unten verjüngte Pilaster. Auch die Fenster der drei mittleren Geschoße und das des vierten sind in flache Umrahmungen eingeschlossen, unter sich aber durch zwischen Sohlbank und Sturzgesims angebrachte Felder zu einem schlanken Aufbau verbunden. Dieser Gedanke, den die deutsche Kunst so wenig kannte als die damals herrschende italienische, ist trotzdem nicht Erfindung des Meisters, sondern weist klar auf Verona, auf die Schule Sannicheli's hin. Die lange Folge von Fenstersystemen und Lifenen an der breiten Façade wirkt bei dem geringen Wechsel der Motive und Ausladungen höchst ermüdend und nüchtern.

Das Jagdschloß Favorite im Augarten, welches schon 1683 die Türken verwüsteten, gehörte in künstlerischer Beziehung zu dem eben beschriebenen Burgflügel. Die an der Burg in voller Schärfe zum Ausdruck gebrachte veronesische Architekturrichtung blieb denn auch in der Folgezeit an den in Wien thätigen norditalienischen Architekten haften. Während aber hier noch die Fensteraufbauten, ähnlich wie an den Gebäuden der Via St. Fermo, die wesentlichen Theilungen der langen Gebäudefronten bilden, beginnen mehr und mehr an Stelle der Lifenen stärkere Glieder zu treten. Der Geist Palladio's beginnt auch in den österreichischen Architekten mächtig zu werden.

Die großen Ordnungen, das Zusammenfaßen der Bauglieder in eines ihrer Systeme beginnen Macht über die Façaden, namentlich des Profanbaues zu bekommen. Mehr und mehr bildet sich aus den nur durch die einfache Detaillirung bescheiden wirkenden, aber schon an der Burg die Einzelheiten zu großen Gesamtgliederungen zusammenfassenden Façadengliedern eine Formenwucht heraus, welche selbst in England kaum ihres Gleichen findet.

Eine merkwürdige Steigerung der bisher geschilderten Profanarchitektur zeigt sich in dem Palais Dietrichstein, jetzt Lobkowitz zu Wien (1685—1690). Wer der Baumeister derselben war, steht nicht fest, doch weist schon Ilg, wie mir scheint mit Recht, auf den um 1680 in Wien thätigen *Carl Antonio Carverale* hin.

Es bietet sich hier eine Mischung zwischen den Architekturformen der Burg und des Prager Kreuzherrenstiftes dar, zugleich aber eine Fortbildung auch der plastischen Seite des Bauwesens. Das Eigen-

artige, nur mit sichtlich später aufgeführten Bauten in Brescia zu Vergleichende liegt in der Behandlung der Lisenen, welche durch gekuppelte Quader abgetheilt, über einem rusticirten Erdgeschoß bis zu dem Mezzaninfries sich erheben und hier in Konfölen von kräftigerer Bildung, wie an der Burg, enden, sowie in der zwischen diesen sich aufbauenden, die drei oberen Geschoße in sich verbindenden Fensterarchitektur. Die Bauglieder haben hierbei noch die Geradlinigkeit und Strenge der älteren Kunstart. Nur am Thor, welches wohl erst dem 18. Jahrhundert angehört, und den benachbarten Fenstern erhalten die bekrönenden Architekturtheile geschwungene Formen. Auch die schwere Attika über dem Mittelrisalit dürfte jüngeren Ursprungs sein. Der Grundriß des Palais bietet noch wenig Zeichen einer höheren Kunst im Entwurfe.

Gleichen Geistes, doch noch weit wuchtiger ist das Palais Stahremberg, jetzt Unterrichtsministerium (nach 1683) am Minoritenplatz. Die beiden unteren Halbgeschoße bilden zusammen einen kräftig gequadranten Sockel, welchen das derbe, toskanisch umrahmte Rundbogenthor durchbricht. Ueber den vor die Fensterflucht gerückten Schäften erheben sich platte Lisenen, welche durch die beiden Hauptgeschoße wieder bis zum Mezzaninfries reichen. Die wuchtigen Konfölen des Hauptgesimfes tragen vor die Lisenen gestellte Kinderstatuen. Die Fenster bauen sich wieder in kräftiger Weise über einander auf. Die Verdachungen sind bereits im Mittel durchbrochen und von je drei Kugeln, einem bezeichnenden Schmuck für die kriegerisch-kräftige Zeit Oesterreichs, bekrönt. Im ganzen Bau steckt eine sichere, schneidige Kraft, ein geschlossener Trotz und eine wuchtige Größe, die ihn als einen außerordentlichen Fortschritt gegen die früher beschriebenen Anlagen erkennen lassen.

Derselben Richtung giebt es in Wien noch eine Anzahl Bauten und gab es früher, wie uns aus alten Stichen bekannt ist, noch mehr. Das Majoratshaus des Fürsten Esterhazy in der Wallnerstraße gehört dazu, bei welchem an Stelle der Lisenen schon toskanische Pilafter treten, ferner das ganz in den geschilderten nüchternen Formen der Burg gehaltene Palais des Kardinals Herzog von Sachsen-Weitz am tiefen Graben und das Haus Wiplingerstraße 17, Bauten von unbedeutendem Grundriß um einen quadratischen, von Holzumgängen eingefassten Hof. Das Freihaus Stahremberger Hof, jenes gewaltige Gebäude vor dem Kärntner Thor, gehört in seinen Formen auch hierher. Ferner war das Palais Harrach (1689) an der Freyung ähnlich entwickelt, wenn gleich die durch einen Umbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts umgestalteten Pilafter schon dem ersten Bau angehören. Bei Bürgerhäusern fehlen oft sogar zwischen

den Fensterfyttemen die Lifenen und find auch die Wandflächen in Felder abgetheilt, fo daß das Ganze in kleine Fächer zu zerfallen fcheint. Ich habe mir das Haus Schönlaterngaffe 15 und Wollzeile 30, fowie das Haus zu den 7 Säulen am Neuen Markt als bezeichnende Beifpiele für diefe Schmuckart angemerkt.

Auch die Thore der Stadt, welche *Carl Antonio Carlone* baute, ftanden derfelben künstlerifch nahe.

Im Kirchenbau ift Wien um jene Zeit noch wenig bedeutend. Die im Anfang des 15. Jahrhunderts erbaute gothifche, doch fchon im 16. Jahrhundert von den Jefuiten umgebildete Pfarrkirche am Hof zu Wien erhielt, wie bereits gefagt, 1662 durch *Carno Carnevale* ihre jetzige Façade. Diefe ift bemerkenswerth durch die eigenthümliche Mifchung der Stile, welche wohl durch die oben angedeutete Gefchichte des Baues bedingt ift. Einzelne Fenster in Renaiffancemotiven find erhalten, jedoch ohne Bedenken in eine große dorifche Pilafterordnung mit Triglyphengefims hineingezogen. Dadurch, daß die Ordnung auf hohe Poftamente gefteht, daß vier Stockwerke Fenster über einander gebaut find und durch das Zurücklegen des mittleren Façadentheiles ift die Vorderanficht ftark lothrecht gegliedert, fo daß es bei dem Mangel eines wagrechten Gegengewichts eine entfchieden ausgesprochene auftrebende Richtung erhält. Die abgebrochenen Giebel über dem Hauptgefims, fowie der große Giebel mit ftarken Seitenvoluten in der Achfe erhöhen noch diefelbe. Das Detail ift nüchtern, korrekt: Kröpfungen find fehr beliebt. Im Innern ift das Problem der Erneuerung eines gothifchen Baues im Stil der Zeit beffer gelungen, indem vor die feitlichen Kapellen eine jonifche Ordnung und um die Obergadenfenfter eine Stukkumrahmung gefchaffen, die gothifchen Pfeiler mit korinthischen Kapitälern ausgestattet wurden. Es ift hiermit eine zwar freundliche, doch nicht eben ftimmungsvolle Wirkung erzielt. Mehr als die Stukkirkung des 17. Jahrhunderts ftört der fade Chor aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Selbftändige Geltaltung entwickelte Carnevale an der Servitenkirche im Alfengrund zu Wien (1651—1678). Die Façade, im untern Gefchoß dorifirend mit einem großen und leer wirkenden, verkröpften Segmentgiebel und aus demfelben vorfpringenden Mittelheil, im oberen mit geradem, ornamentirten Giebel, zeigt namentlich in den beiden weiteren Stockwerken der Thürme die höchfte Nüchternheit, einfaches Lifenenwerk, Platten an Stelle der Gefimfe. Nur die verkröpften Gewände um Nifchen und Fenster, fowie die Thurmmauben bieten etwas bewegtere Formen. Auch das Thor, welches von jonifchen Säulen getragen, ein Wappen zwischen den abgebrochenen Giebelanfätzen zeigt, ift als befcheidener Verfuch zu reicherer Geltaltung anzufehen.

Auch die Marienhimmelfahrts-Kirche des Prämonstratenfer-Stifts Strachow auf dem Hradschin gehört zum Theil einem *Carnevale* und dem *Matthias von Burgund* an, welche sie nach dem Kriege wieder aufbauten. Es ist der Letztgenannte wohl jener Ordensbaumeister Pater *Matthias von Saarburg*, welcher 1672 an der Grundsteinlegung des Chorherrenklosters in Bruchsal mit Theil nahm. Unverkennbar liegt dem Plan von Strachow jedoch ein schwerfälliger romanischer Bau zu Grunde, der vielleicht noch der Stiftungszeit des Klosters, 1140, angehört. Die Dekoration ist unbedeutend, auch die Fassade von geringem Belang.

Unter den Wiener Bauten aus *Carnevale's* Periode seien das künstlerisch sehr niedrig stehende, 1660 errichtete Karmeliterkloster mit der St. Josephskirche (Mariahilferstraße), sowie namentlich das 1664 erbaute und 1675 bezogene Stift der Ursulinerinnen (Johannesgasse), letzteres noch als ein wohl zweifellos diesem Meister angehöriges Werk, genannt. Die dominirende dorische Pilasterordnung mit verkröpftem Triglyphengefims, die drei Stockwerke innerhalb derselben, der große Giebelaufbau, die flache Bildung der Profile und die stark verkröpften Gewände um die Fenster und Nischen, haben beide gemein. Höheres Interesse vermögen sie nicht zu erwecken.

Dagegen giebt dieser Bau Aufschlüsse über die Profanarchitektur *Carnevale's*, denn unmittelbar an die Kirche schließt sich das Kloster, welches über einem rusticirten Unterstock eine jonische, zwei Etagen verbindende Pilasterstellung zeigt. Auch hier ist die übermäßige, lothrechte Gliederung zu beachten, denn auch die über einander liegenden Fenster sind durch sehr gestelzte Frieze und Brüstungen unter sich verbunden, so daß sie sich vom Gurtgefims aus selbständig in den Intercolumnien aufbauen.

Die Formgebung *Carnevale's* und *Luragho's* in ihrer Bescheidenheit und ihrem Streben nach ruhiger Entwicklung der Façaden ist auch an vielen sonstigen Bauten Prags und Wiens zu bemerken.

Als Architekten des Gallusklosters in Prag (1671, Altstadt) werden *Martin Luragho*, vielleicht ein Sohn des vorigen, und *Dominik de Orsis* genannt. Der Aufriß desselben gliedert sich aus einem gequadraten Erdgeschoß und einer korinthischen Pilasterstellung, deren Architrav und Fries verkröpft sind, während nur die oberen Gesimstheile über den ganzen Bau sich hinziehen. Die Fenster der beiden oberen Stockwerke bauen sich selbständig über dem flachen Gurtgefims auf und sind nur durch bandartige Streifen mit den Pilastern verbunden.

Ganz ähnlich gestalten sich die Verhältnisse an der mächtigen Fassade des Prager Jesuitenkollegiums (Neustadt), welches wohl

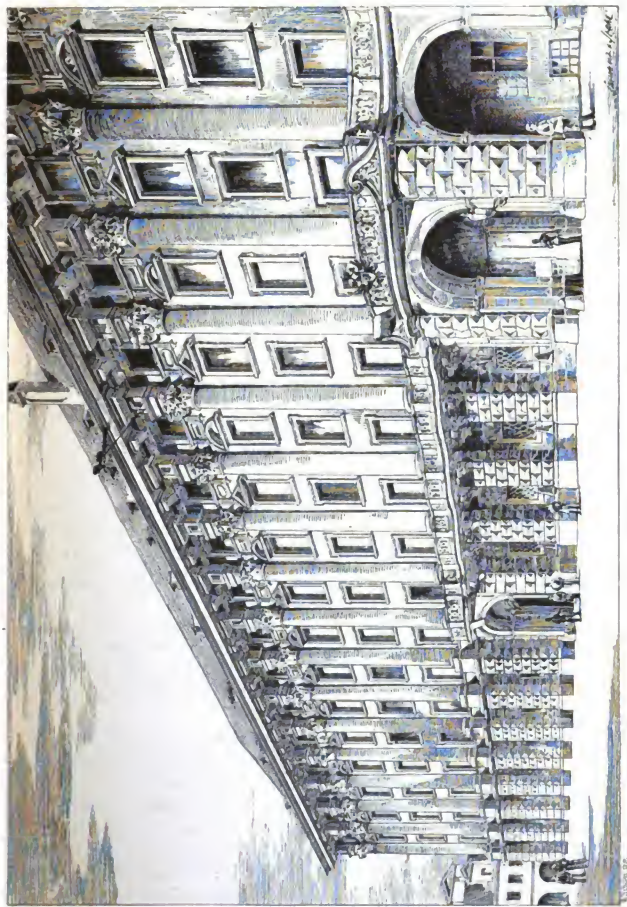


Fig. 43. Palais Czermin zu Prag.

schwerlich der frühesten Bauperiode (1633), sondern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstammt. Bei der Niedrigkeit der Fenster und der großen Stockwerkshöhe ist der Architekt sogar zu starken Verzerrungen, wie an den Schlußsteinen über den Fenstern im Erdgeschoß und den hohen Brüstungen derjenigen der beiden oberen Stockwerke veranlaßt worden. Wie bei den korinthischen Pilastrern, wird auch beim Fensteraufbau die Sonderstellung dieser Glieder betont durch ihre Verdoppelung, dort durch je einen halben Pilastrer, hier durch einen Putzstreifen. Bemerkenswerth ist die Form der Kapitäle, die in ihrer an italienische Frührenaissance erinnernden Durchbildung eine sonst in dieser Periode feltene Liebe für selbständige, von der Regel abweichende Gestaltung beweisen.

Auch im Privatbau erscheinen vielfach derartige Gebilde, wie beispielsweise an dem stattlichen Wohnhaus am großen Ring (Nr. 930), zwischen dessen jonischen Pilastrern sich über dem Parterre drei Stockwerke von Fenstern über einander aufbauen, die wieder nur durch Bänder seitlich verknüpft werden. Ein stattlicher Giebel mit dem „salvator mundi“ bekrönt das wirkungsvolle Gebäude.

Die Fassade des Palais Nostiz (Kleinfeste, 1658—1660) besteht aus einer Kompositaordnung von zwölf Pilastrern und neben dieser noch eine Lifenumrahmung, welche die drei Stockwerke umschließt. Die zu zweien gekuppelten Fenster bauen sich nicht wie in den vorher geschilderten Fassaden über einander auf, sondern es entwickelt sich jedes für sich. Namentlich über dem Hauptgeschoß findet man eine barocke Segmentverdachung mit einem ovalen Relieffpiegel. Der Sockel des Gebäudes ist rusticirt, die Kapitäle von einer denjenigen des Jesuitenkollegs verwandten Originalität, durch Fratzen verziert, die Gesamtbildung der Fassade derbkräftig, von einer großartigen und reichen Wirkung, welche durch die noch heute erkennbare Vergoldung einzelner Ornamenttheile noch wesentlich gehoben wurde. Einzelne Details, z. B. an dem Balkon über dem Hauptportal, erinnern an Fränkische Bauten, an die älteren Theile des Klosters Banz.

Bemerkenswerth ist auch die Grundrißgestaltung, die breite Durchfahrt mit stattlicher Treppe zur Linken, der Ehrenhof, an welchen sich jenseits einer Bogenstellung ein zweiter, der Wirthschaftshof, anschließt.

Die in diesem Bau sich ausprechende vornehme Ruhe, wie das die ganze Schule beherrschende Bestreben, durch die gleichmäßige Folge bedeutender Motive eine eindrucksvolle Wirkung zu erzielen, ist am glänzendsten und in wahrhaft überwältigender Großartigkeit am Palais Czernin (Hradschin), jetzt Franz Joseph-Kaserne, zum Ausdruck gekommen, welches der 1682 gestorbene Graf Johann Humprecht von

Czernin errichtete und seine Nachfolger auf das Glänzendste ausstatteten. Nach Nicolai ¹⁾ ist der Meister dieses und anderer Bauten in Prag der in dortigen Quellen nicht genannte *Giovanni Simonetti* (geb. zu Roveredo 1652, † Berlin 1716), nach anderen Angaben (R. Dohme) werden *Giovanni Battista de' Rossi* und *Francesco Caratti* wohl mit größerem Recht als Schöpfer des Baues genannt.

Die gegen den erst nach 1702 freigelegten Lorettoplatz gelegene Hauptfaçade des Czernin'schen Palais (Fig. 43) ist in ihrer ganzen Länge (144 Meter) durch eine ruhige Flucht gewaltiger Dreiviertelsäulen gegliedert, deren mächtige korinthische Kapitäle mit eigenartigen Fratzen verziert sind. Das Erdgeschoß ist gequadert, die je über einander liegenden Fenster der vier Stockwerke bedürfen nicht des geschilderten Aufbaues, um gemeinsam zu wirken. Ein mächtiges Hauptgesims schließt den Bau ab. Die Balkonanlage vor dem Mittel ist späteren Ursprunges. Zwar sind einzelne Vor- und Rücksprünge angeordnet, doch verschwinden sie gegenüber der mächtigen Größe des Säulenmotives. Obgleich er in Putz ausgeführt wurde, ist dem Werk der Stempel der Monumentalität in überzeugender Weise aufgedrückt. Es spricht sich etwas von der stolzen Vornehmheit der Florentiner Paläste in diesem eigenartigen Werke aus, eine sichere Selbständigkeit und trotzigte Sonderung, der Geist einer durch Reichthum und Macht über das Volk sich hoch erhebender Aristokratie.

Es ist bei einem so auffallenden Bau daher auch verständlich, daß sehr leicht das Urtheil über denselben, so bald an Stelle des kriegerischen und bigotten Zeitalters eine mehr heitere Weltlichkeit trat, ein sehr schwankendes wurde. Im Jahre 1685 rühmt ihn Folperus vor Allen in seiner „Ansicht von Prag“ als einen Bau, wie er in ganz Oesterreich nicht wieder zu finden, Keyßler ²⁾ sagt 1730, es gebe an wenigen Orten seines Gleichen, dagegen findet Raufch in seinen ausführlichen Nachrichten aus Böhmen ³⁾ schon 1794, er sei „eine kolossalische, aber freilich ziemlich geschmacklose Steinmaße und lähe einem Gefängnisse ähnlicher als einem Palais“.

Das Innere des Baues entspricht nicht ganz dem, was die mächtige Façade vermuthen läßt, soweit die jetzige Bestimmung als Kaferne noch die alte Anlage erkennen läßt. Die Architektur der beiden Höfe ist derb und nicht anziehend, die zwischen beiden liegende Treppe von bedeutenden Abmessungen. Gewaltig ist die Wirkung der Façade gegen

¹⁾ Beschreibung von Berlin und Potsdam, Band III. Nachricht von den Baumeistern etc. pag. 113.

²⁾ Reisen nach Deutschland. II. Theil pag. 1294.

³⁾ Salzburg, 1794, pag. 156.

den feillich angeordneten, tiefer liegenden Hof. Von der alten, als prachtvoll gerühmten Einrichtung besteht meines Wissens nichts mehr. Genaue Untersuchung wurde mir nicht gestattet.

Der dritte hierher gehörige Prachtbau ist das Clementinum, jenes berühmte Jesuitenstift in der Altstadt (vergl. Fig. 8). Der Grundstein zu demselben wurde 1653 gelegt, der Bau spätestens bis 1711 vollendet. Auch hier handelt es sich längs der Plattnergasse um eine Fassade, welche durch eine mächtige Kompositaordnung, hier gequaderte Pilaster, gegliedert wurde. Verkröpfte Gebälkstücke mit ornamentirtem Fries tragen das kräftig gebildete Hauptgesims. Die Fenster sind in gesondertem Aufbau wirkungsvoll gebildet und wieder durch bandartige Gurten unter einander verbunden, welche sich namentlich auch an den schlichten Hinterfronten, wo die Pilaster fehlen, bemerkbar machen.

Die Hauptfassade nach dem Marienplatz ist ausgezeichnet durch ein stattliches Mittelportal mit geschwungenen Giebelansätzen und Balkon über toskanischen Säulen, reiche Entwicklung der Fenster des Hauptgeschosses und einen wirkungsvollen Giebel, in dessen Mitte eine Nische mit der Madonna sich befindet. Wieder ist die Wirkung eine höchst bedeutende. Zwar sind die drei Stockwerke zu einem Ganzen zusammengefaßt, jedoch ohne Störung des tektonischen Ausdruckes, da durch die wagrechten Theilungen das Wesen des Baues deutlich zur Schau gebracht wird und die Ordnungen in ihrer Eigenschaft als dekorative Ausdrucksmittel gekennzeichnet sind.

Auch das ausgedehnte Jesuitenstift, jetzt Kaserne zu Kuttenberg mit einer an 300 Meter langen, von zwei achteckigen Thürmen flankirten Front, welche die Gegend beherrschend über einer Terrasse sich in einem rusticirten Untergeschoße und einer zwei Stockwerke umfassenden Pilasterordnung sich erhebt, gehört dieser Bauperiode an.

Eng verwandt ist das Jesuitenstift, jetzt Gymnasium zu Pilsen. Beide schließen sich den Formen des älteren böhmischen Profanbaues und Wallenstein's Schloß zu Gitschin an.

A. de Porta nennt sich der Schöpfer eines weiteren denselben Charakter tragenden Baues: des mächtigen, auf einer Anhöhe gelegenen Schloffes Raudnitz¹⁾, nördlich von Prag, welches für den Fürsten Ferdinand von Lobkowitz gebaut wurde. Drei je drei Stock hohe Flügel umspannen einen rechtwinkligen Hof, während die vierte Seite durch einen einstöckigen Bau abgeschlossen wird, in dessen Mitte das schlichte Thor mit dem Wappen unter einem kräftig gebildeten Thurm

1) Schloß Raudnitz a. d. Elbe, Augsburg, S. Woll

sich befindet. Die Außenfaçaden, sowie die des Hofes, sind gleichmäßig und ohne jedes Rifalit aus einem gequadrerten Erdgeschoß und einer mächtigen toskanischen Pilasterstellung mit Triglyphengefims gebildet, zwischen welchen die noch von Lifenen umrahmten Fenster eingeteilt wurden. Die Fronten von 11 zu 16 solchen Dekorationssystemen sind trotz ihrer Eintönigkeit in Folge der ruhigen Wucht ihrer Verhältnisse beachtenswerth, ja werden noch durch die prächtige Lage an der Elbe, den festungsartigen Grundmauern mit Bastionen an den Ecken und das steile Dach in ihrem Eindruck gesteigert. Der Grundriß ist verständig angelegt, ohne hervorragende Eigenart zu zeigen.

Späterhin ging Porta an den Hof des Markgrafen Ernst von Bayreuth, wo er mit dem preussischen Ingenieur *Gottfried von Gedeler* kurze Zeit thätig war, so lange eben das Geld an dem flotten kleinen Hof reichte. Vielleicht sind die Obergeschosse des alten Schlosses zu Bayreuth von ihm.

In Linz sind es vorzugsweise die großen Bürgerhäuser am Markt, welche die geschilderte architektonische Gestaltung aufweisen. Wenn gleich der Aufbau der Fenster über einander nicht überall durchgeführt ist, so bleiben doch die riesigen Pilaster über rusticirtem Erdgeschoß selbst für vieltöckige Bauten der beliebteste Schmuck. Am Haufe Domgasse 12 fassen dieselben vier in einfachen Renaissanceformen ausgebildete Etagen zusammen, in jenem am Franz-Josephs-Platz Nr. 18 (1676) deren drei. Hier sind die Fenster dem Wiener Stahrenbergpalais ähnlich mit Kugeln über den abgebrochenen Giebeln verziert. Die Häuser Franz-Josephs-Platz Nr. 16 und 27, letzteres mit durch drei Geschosse reichenden Hermen, sowie das Rathaus wären weiter noch hier zu nennen.

Die Architektur jener italienisch-österreichischen Meister entfaltet sich unzweifelhaft am Glänzendsten in den reichen Klosterbauten des Landes. Hier ist es namentlich die reich verzweigte Familie der *Carlone*, welche eine großartige künstlerische Thätigkeit entwickelte.

Wir haben bereits einige Glieder dieser Familie kennen gelernt, und zwar als Ornamentisten von hervorragender Begabung für Formen und mit lebhaftem Farbensinn, aber auch als Virtuosen ohne höhere architektonische Absicht. Aus den italienischen Alpenländern stammend, zogen sie überall hin, wo sich lohnende Arbeit bot. Eine große Sicherheit im Technischen, eine erstaunliche Unbedenklichkeit in der Wahl der stets wirkungsvollen künstlerischen Mittel, zeichnet ihre Werke regelmäßig aus. Freilich sind es fast nur dekorative Gedanken, welchen sie nachgehen, hat die Ausgestaltung des katholischen Kirchengrundrisses

durch sie so wenig, wie durch die Jesuiten, auf deutschem Boden eine Förderung erfahren. Anfangs ohne geistigen Zusammenhang mit dem Lande, in welchem zu schaffen sie berufen wurden, zeigten sie sich gleich jenen als eifrige Umgestalter der mittelalterlichen Bauten, welche sie in das Schema italienischer Bauweise drängten, wie die Jesuiten die Seelen zum Bekenntniß der römischen Kirche.

Nicht das Alter der Bauten, nicht der Werth der immer noch gefeierten Werke früherer Kunst, nicht die Ueberlieferung eines an feinen alten Heiligthümern hängenden, überaus beharrlichen Volkes hinderte sie, ihre Kunstart in überzeugtem Selbstbewußtsein über dem Gerüst der älteren Werke auszubreiten und mit eifriger Hand die Spuren eines älteren Geisteslebens unter den neuen Schöpfungen zu verdecken. Sie thaten dies ohne jedes Bedenken, ohne daß auch nur einer von ihnen anscheinend eine Ahnung gehabt hätte, daß es ein kühnes Unternehmen sei, das eigene Kunstempfinden an die Stelle desjenigen thatenreicher Jahrhunderte zu stellen. Sie gleichen an Selbstüberhebung hierin völlig den modernen Restauratoren, welche auch überall sich zum höchsten Richteramt über Werth und Unwerth älterer Kunst berufen und zur Verbesserung der Werke aller Zeiten befähigt halten. Aber gegen diese kunstgeschichtlich gebildeten Schädlinge haben sie die Entschuldigung naiver Künstlerchaft voraus. Denn darüber, daß die mittelalterlichen Stile „gothisch“, d. h. barbarisch, bäurisch seien, darüber waren sich die Carlone und ihre Kunstgenossen ebenso im Klaren, als daß sie die Träger der einzig guten Kunst seien. Führt sie doch die Weise Rom's nach Deutschland, fühlten sie sich doch als auch darüber die Fortbildner der Kunst, welche zu Christi Zeiten geherrscht habe, waren sie doch überzeugt, die allein dem römisch-katholischen Glauben angemessene Formsprache zu reden.

Dabei waren sie mehr Dekorateure als Architekten. Schon in den Kirchen Genua's bekundeten sie sich als solche. Eine erstaunliche Leichtigkeit im Modelliren von Kartuschen, reich geschwungenen Ranken, einer Welt von Engeln, Kindergestalten und dergleichen, befähigte sie, alle Flächen mit dem Reiz gestaltenreichen Ornaments zu erfüllen.

Sie konnten sich ihrem Talente ruhig hingeben, da man im katholischen Deutschland höhere architektonische Ziele als die ihrigen zumeist nicht kannte. Das Schema der Aufrißentwicklung im Innern wie an der Fassade erfuhr durch sie kaum eine bemerkenswerthe Weiterbildung. In der Grundrißgestaltung zumeist an alte Bauten gebunden, überließen sie sich den gegebenen Bedingungen. Und doch ist ihren Kirchen ein eigenartiger Reiz verliehen, der in der sprudelnden Fülle des Ornamentalen, in der stilistisch zwar oft bis zur Manier durchgebildeten,

doch darum auch um so schlagender wirkenden Uebereinstimmung von Form und künstlerischer Absicht, in der Meisterschaft, der Leichtigkeit des Schaffens und dem Reichthum an technischem Können beruht, welche sie ermächtigte, selbst im Stukk den Eindruck höchster Pracht zu erwecken. Denn wenn der Auftraggeber auch manchmal nicht eben reich war, so zeigten sie sich doch geistig bemittelt genug, um wenigstens mit dekorativen Gedanken nicht sparen zu müssen.

Wohl der Bedeutendste aus dem Verwandtenkreise war *Carl Antonio Carlone* aus Mailand († zu Passau 1708), der sich, wie es scheint, zumeist in Passau aufhielt, nachdem er von 1667 bis 1678 in Wien thätig gewesen war.

In den Kremsmünster'schen Urkunden¹⁾ wird uns Carlone als in Passau wohnhaft bezeichnet. Er ist es, der nach dem Brande von 1680 dem Dom seine heutige innere Gestaltung gab (Fig. 44). Die Gliederung des Baues ist mit großer Wucht durchgeführt. Mächtige, durch abgerundete Ecken weit vorragende korinthische Pilaster tragen das reich durchgebildete Konfolengefims. Die jonischen Pilaster unter den Arkadenbogen, die schmale Archivolte, der mit reichen Akanthusranken verzierte Fries, die bei weit vorgeschrittenen Formen doch noch im Geiste des Salzburger Domes mit Kartuschen, Bildflächen, Rahmen und Rankenwerk verzierten Gurte und Gewölbe — Alles zeigt eine höchst faubere, geistreiche und lebendige Behandlung des Stukkes. Dabei läßt sich als ein bezeichnendes Merkmal von Carlone's Kunst seine Scheu vor scharfen, entschiedenen Ueberhöhnungen von Hauptlinien erkennen. Ueberall sucht er diese zu vermitteln oder gar zu verdecken. Daß er dies aber vorzugsweise durch Figuren thut, zeigt eben in ihm den Bildhauer-Architekten. An den Punkten, wo die Archivolte das Kämpfergefims und den benachbarten Pilaster trifft, ist je eine Kinderfigur angebracht, dort, wo sie den Architrav schneidet, sind es je zwei sitzende, weibliche Gestalten und an Stelle der Schlußsteine Kartuschen. Die Ecken am Kropf des Hauptgefimses über den Pilastern füllen Telamonen und den Ansatz der Gewölbekappen über dem Hauptgefims Engelgestalten. Alle diese Erscheinungen sind trefflich modellirt, meist für sich betrachtet dekorative Meisterwerke; das Ganze aber erhält durch sie ein der ungeschmückten Architektur sonst fremdes, flüssiges Leben, den heiteren Eindruck eines in allen Theilen gliederfrohen und dadurch selbst in Handlung umgesetzten Kunstwerkes. Dabei ist das Detail immer noch im Geiste der Renaissance gehalten, der Akanthus von feiner Gliederung und reichem Fluß, sind die Profile scharf und

¹⁾ Th. Hagn, Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster, Leipzig, 1848.
Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland,

ohne Abfonderlichkeiten, ja die Blattreihungen und Eierfäbe zierlich durchgeführt, ohne daß hierdurch der Bedeutung der Hauptglieder Abtrag gefchehen wäre.

An den in Marmor durchgeführten Theilen, namentlich auch an den 1693 errichteten Seitenthoren zeigen ſich bei ſtarker Häufung der Säulen und bei nach auswärts geſtellten Segmentgiebel-Anſätzen doch noch die ſchweren, vollen Formen italieniſcher Barockkunſt, ſowie die jenseits der Alpen nie aufgegebene völlige Symmetrie der Maſſen und Glieder.

Am Umbau des Kloſters Kremsmünſter (1680—1704) war Carlone's Aufgabe eine minder dankbare, wie in Paſſau. Die Konventsbaulichkeiten entſtammen der Zeit von 1605—1652, nur das hervorragende, aber trocken profilierte und an die Wiener und Prager Bauten erinnernde Thorgebäude dürfte ihm hier angehören. Seine Thätigkeit richtete ſich vorzugsweiſe auf den Umbau der 1298 entſtandenen Kirche. Dieſe iſt eine lang geſtreckte, dreſchiffige Anlage ohne Querschiff und mit über einer Krypta hoch gelegnem, in drei Halbkreis-Apfiden endendem Chor, dazu ein gothiſch ſchmaler und hoher Bau, der ſich weit weniger als der breite und freie Paſſauer Dom zur Umgeſtaltung eignete. Doch wurde faſt nach demſelben Grundgedanken dekorirt. Wieder verdecken Figuren zahlreiche Bedenklichkeiten, wie beſpielsweiſe die ſtörenden Rippenanſätze der Seitenschiffe über den jonifchen Kapitälern der Arkadenbogen, wieder umhüllen Stukkornamente und Bilder die ganze Decke. Wohl mochte der Meifter nur ungern die zu feiner künftlerifchen Anſchauung wenig paſſenden, wuchtigen Rippen des Hauptgewölbes erhalten, wohl mit Bedenken den mit korinthifchen Pilaftern umkleideten Pfeilern ihre maſſige Stärke beſaſſen haben, denn die Gefamtwirkung konnte ihn ſelbſt kaum befriedigen, während ſie dem modernen Beſchauer als wirkliche Verunglimpfung der mittelalterlichen Anlage erſcheint. Reizender iſt die kleine mit ovaler Kuppel über ganz flachen Korbogen bedeckte Seitenkapelle mit ihren den Thoren des Paſſauer Domes ähnlichen Marmorgliederungen.

Da neben Carlone noch die Stukkateure *Gioranni Battista Barbarino*, *Quadrio* und *Santino Capone* genannt werden, ſo dürften einem von dieſen wohl die ſtilliſtiſch von Carlone's Art abweichenden Bauglieder zuzuweiſen ſein.

Wie wenig gewandt aber Carlone mit der eigentlichen Architektur umzugehen verſtand, dafür giebt die Kirchenfaçade ein beherzigenswerthes Beiſpiel. Die beiden Thürme erheben ſich über den Flügeln in wohl alter, ungegliederter Maſſigkeit. Die Strebepfeiler an den Ecken und namentlich jene zu Seiten des giebelbekrönten Mittel-

baues wagte er sichtlich nicht zu entfernen. Er umkleidete sie daher mit zwei Ordnungen, sowie mit verkröpftem Gebälk und füllte die tiefen

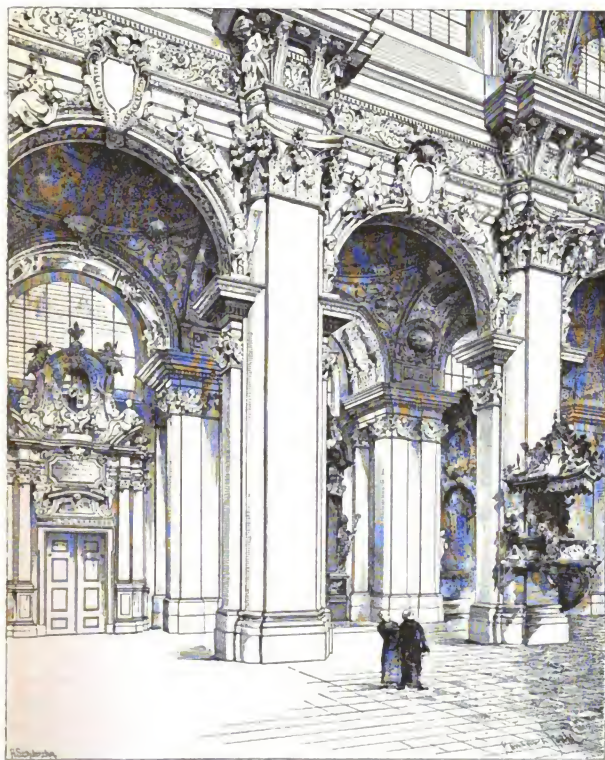


Fig. 44. Dom zu Paderborn. Aus dem Langhaufe.

Ecken durch Schrägstellungen und Nischen aus. Vor dem Mittelgeschoße wurde eine Säulenhalle, darüber ein Balkon aufgestellt, während die Giebel zwei riefige Inschrifttafeln füllen: ein ebenso schwerfälliger als

gedankenloser Aufbau. Die oberen Gefchoffe und die unschönen Hauben der Thürme sind erst 1703—1704 gleichfalls von Carlone errichtet. Auch die Bibliothek des Klosters ist in derberen Formen behandelt und minder anheimelnd als verwandte Bauten in der Nachbarschaft.

Neben diesem Bau geht die Ausgestaltung des Klosters Gartens bei Steyr (1677—1693), jetzt Zuchthaus, durch *Giovanni Battista Carlone* her, wieder eine jener mächtigen Anlagen für die zu neuem Reichtum erblühten Ordensgemeinschaften, welche durch die Bauleidenschaft eines Prälaten als wohldurchdachtes Ganzes kühn geplant und mit erstaunlicher Thatkraft fast bis zur Vollendung durchgeführt wurde. Das Kloster besteht im Wesentlichen aus vier um einen weiten Hof angeordneten Flügeln. Die Architektur desselben, ein rusticirtes Erdgeschoß, darüber eine drei Gefchoffe umfassende jonische Pilasterordnung mit Gesimskröpfen erhebt sich nicht wesentlich über jene der nah verwandten Linzer Wohnhäuser. Die prächtig geschmiedeten Wasserpeier sind das beste an ihr. Die innere Anordnung der Räume wie ihre Ausschmückung ist durch den jetzigen Zweck des Gebäudes fast ganz verwischt. Der große Saal in der Hauptachse ist durch Umbau ganz vernichtet, das Bemerkenswerthe ist die vor ihm angeordnete Festtreppe: An der Hofseite führt ein gestreckter Gang längs der Fenster des durch gekuppelte Pilaster nach außen gekennzeichneten Mittelrisalites hin, von dessen seitlicher, balkonartiger Brüstung man auf die von einem Mittelpodest nach beiden Seiten aufstrebende Treppe hinabsehen kann. Je zwei breite weitere Podeste unterbrechen den Zug der absichtlich, doch ohne inneren Grund langgedehnten Anlage. Es ist dies eine der ältesten unter den großen Treppenhäusern Oesterreichs. Man muß sie mit den bescheidenen Stiegen der Klöster aus der unmittelbar vorhergehenden Zeit, etwa von Kremsmünster vergleichen, um zu erkennen, welchen Eindruck die in dem Neubau waltende Raumverschwendung auf die Zeitgenossen gemacht haben muß.

Der wichtigste Bautheil des Klosters ist die Kirche. In der Fassade (1687) zeigen sich noch wenig Fortschritte gegen den Jesuitenstil: Eine Kolossalordnung von sechs, zwei Fenstergeschoffe umfassenden Pilastern; über dem, nur in den Untergliedern verkröpften Gurt eine zweite, nicht ganz so hohe, mit einer Fensterreihe. Das Gesims ist hier nur je über den drei Pilasterpaaren angeordnet, während zwischen diesen bis in Kapitälhöhe eine Blendmauer an Stelle der Anläufe tritt. Ueber den Ecken bilden zwei weitere rechtwinklige Gefchoffe und eine barocke Haube je einen Thurm, über dem Mittel erhebt sich ein statuenbekrönter Segmentgiebel. Das Detail ist immer noch ängstlich und bescheiden, in keinem rechten Verhältniß zu der Größe des Gewollten.

Das Innere der Kirche ist dagegen wieder ganz von dem Schwung des Passauer Domes, im Grundriß zwar ganz nach dem Jesuitenschema gebaut, doch von höchst stattlichen, wohlthuenden Verhältnissen. Freilich entbehrt der Bau der in Passau so reich wirkenden Seitenschiffe. An ihre Stelle treten Arkadenbogen und über jedem derselben Emporen, deren Brüstung bis an die Unterkante des Kapitäls heranreichen. Der Obergraden und seine Fenster konnten daher frei und groß entwickelt werden. Das Gewölbe ruht über verkröpften, kompositen Pilastern, deren Gebälk eine interessante Neuerung zeigt. Um nämlich der durch die Bodenreflexe in ihrer Wirkung gestörten Hauptplatte mehr Bedeutung zu geben, wurde an Stelle der Konsolen unter dieselbe ein locker gebildeter Blätterkranz als Hauptglied in naturalistischer Nachbildung der Festdekorationen gelegt. Ebenso sind auch die Gewölbgurten, die Umrahmungen der Fresken auf den Kappen, der Fenster Blättergewinde, ja an der Decke wurden sogar theilweise frei in den Kirchenraum herabhängende Kränze angebracht, sind die Füllungsornamente als naturalistische Rosen- und Lorbeerzweige gebildet. Diese Formen deuten auf einen Wandel im Empfinden. Denn der Kränzeschmuck in den Kirchen ist ganz unitalienisch. Dort umkleidet man den Bau zur Festzeit nur mit Stoffen. Den Ultramontanen des 17. Jahrhunderts mangelte nun vollends der deutsche Naturinn. Es steht demnach die ganze hier gewählte dekorative Auffassung des italienischen Meisters schon unter nordischem Einfluß. Denn ähnliche Motive, wie sie hier verwandt sind, bilden gerade das Bezeichnende für die deutsche Kunst jener Zeit. Es ragt also hier schon das nationale Element in das bisher ganz fremde Kunstschaffen der in deutschen Landen heimisch werdenden Künstler umstimmend hinein. Dabei bleibt aber der Grundzug der Raumbildung noch ganz der alte. Die Figurenwelt an der Decke, die Stukkirung aller Wände, namentlich aber des überaus anmuthigen, auf zwei jonischen Säulen ruhenden Orgelchores an der besonders geglückten Westfront sind im alten Geist gehalten und durchgeführt.

Wie überall steht der von einem deutschen Meister, dem Laienbruder *Marian Rittinger*, unter Beihilfe von *Carl Antonio Carlone* in schwarz gefärbtem und theilweise vergoldetem Holz ausgeführte Altar, trotz seiner gewundenen Säulen und seiner ungleich barockeren Bildung noch auf einer niedereren Entwicklungsstufe. Er ist aber, selbst in seiner krausen Ueberladung, noch voll des unbefangenen Geistes der Renaissance, ein Werk der Kleinkunst trotz seiner Größe, während es die Absicht der gleichzeitigen Italiener war, selbst im Kleinen womöglich monumental zu wirken. Die Maler der Fresken sind hier wie

an vielen andern Orten schon Deutsche, die Brüder *Grabenberger*. Die Kanzel ist von *Jacob Pokorni*.

Ein älteres Seitenstück zu Garften ist das Cisterzienserkloster Schliersee (1674—1678), welches jedoch schwerlich in allen Theilen dem *Carl Antonio Carlone* zugehört, sondern von geringeren in seiner Nähe ausgebildeten Kräften geschaffen sein dürfte. Die Fresken an der Decke malte *Giorgio Carlone*. Der Grundriß und der innere Aufbau der Kirche sind ungefähr dieselben, wie in Garften. Die Figuren in der Stukkirkung, namentlich die unverhältnißmäßig großen Statuen vor den Pilastern sind derber, die Pflanzennachbildungen noch naturalistischer. Der Eindruck der Kirche wird aber dadurch ein ganz anderer, daß hier allein der sonst überall weiß gelassene oder nur leicht getönte Stukk, vielleicht durch deutsche Hände, wohl erst nach 1696, lebhaft gefärbt wurde, und zwar sind die Pilaster in blaugrau mit Gold gehalten, jedoch überfüllt mit unter Glas zwischen Bandverfälschungen angebrachten, tiefen Bildern; die Figuren wurden gelblich, der sonstige Stukk jedoch weiß, die Wände rötlich bemalt, der Altar wieder in Schwarz und Gold. Die Färbung giebt ein sehr unruhiges und keineswegs günstiges Bild, welches schon an die katholischen Bauernkirchen des 18. Jahrhunderts mahnt.

An den Fagaden von Kirche und Kloster ist fast nur das besonders auffällige Ungechick in der Handhabung der Renaissance motive auffällig. Im Innern sind einige Säle wegen derber, ja wilder Barockdekoration an den Decken, mehr aber wegen der schönen Ofen sehenswerth, so der Bernhardsaal und der Kaisersaal. Die Bibliothek endlich, ein Raum im griechischen Kreuz mit Umgang, ist nicht eben von besonderem künstlerischem Werth.

Nicht ganz gleichwerthig mit diesen Bauten ist der Umbau der aus dem 12. Jahrhundert stammenden Kirche des Klosters Seitenstetten in Niederösterreich, welcher den gothischen Bau in derber Stukkirkung nur wenig zu verbergen vermag. Die Fagade ist neuer. Auch die Michaelskirche zu Steyr (1677) gehört, namentlich ihrer Außenarchitektur nach, der Carlone'schen Kunstrichtung an.

Leider kenne ich aus der großen Zahl bestehender und aufgelöster österreichischer und ungarischer Klöster nur einen Theil. Es fehlt eben im Kaiserstaate, abgesehen von Dr. A. Ilg's¹⁾ vielseitigen und zielbewußten Forschungen, noch sehr an den nöthigen Vorarbeiten für eine Kunst-

¹⁾ Ich citire die einzelnen Arbeiten Dr. Ilg's nicht, verweise jedoch hier im Allgemeinen auf seine trefflichen Artikel in der „Deutschen Biographie“, in den „Mittheilungen der K. K. Centralkommission“ und den „Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins“. Auch danke ich Herrn Dr. Ilg für werthvolle persönliche und schriftliche Mittheilungen.

geschichte jener Zeit. Um so dankenswerther sind die vorhandenen Forschungen. Unter diesen nimmt einen hohen Rang die Darstellung ein, welche Albin Czerny von der Kunstgeschichte des Chorherrenstiftes St. Florian bei Linz gab, der größten unter allen bisher geschilderten Anlagen.¹⁾ *Carl Antonio Carlone* arbeitete an demselben von 1686 bis 1708. Ihm gehört vor Allem die Kirche (1686—1689) an, welche *Bartolomeo Carlone*, sein Bruder, stückte. Die Grundform weicht nicht wesentlich von der üblichen ab, ist auch abhängig von der alten, frühgothischen Anlage, als deren einziger Rest die Krypta erhalten ist. Das Langhaus bildet einen mächtigen, seitlich durch je vier nicht eben tiefe Kapellen begrenzten, überwölbten Raum, an welchen sich eine bescheiden ausgebildete Vierung mit Orgelchören statt der Querschiffe und der in drei Seiten des Achtecks geschlossene Chor anschließen. An der Westfront erheben sich zwei Thürme, deren einer nur eine Umkleidung des gothischen ist. Zwischen diesen wurde die Orgelempore angeordnet.

Wieder sind Riefenformen zur Gliederung des Auftrisses verwendet. Diesmal treten vor die Pfeiler komposite Halbsäulen, die ein verkröpftes, reich, auch wie in Gärten, mit einem Kranz unter der Hauptplatte gegliedertes Gefims tragen. In diese Ordnung sind die über eingestellte jonische Säulen sich wölbenden Arkaden und über ihnen Balkone vor den Rundbogenthüren der Emporen angeordnet. Um die letzteren legen sich naturalistisch gebildete, von Putten getragene Stoffbehänge. An Engelsgestalten auf dem Kämpfergefims, namentlich auf der wieder mit besonderer Feinheit durchgeführten Orgelempore fehlt es nicht. Die Wölbung zeigt über dem Chor und in der Flachkuppel über der Vierung eine flott und doch anmuthig behandelte gemalte Architektur im Geiste des Pozzo von *Johann Anton Gumpp* (1650—1720) und *Melchior Seidl*, († 1726). Auch die gemalte Ornamentation auf dem Schiffgewölbe ist sicher und vollfäftig in der Zeichnung, wenn auch etwas flau im bräunlichen Tone.

An der Kirche wirken wieder vor allem die mächtigen Abmessungen. Ein Schiff von 12,2 Meter Breite, eine Säulenordnung von 18,2 Meter Höhe, ein Gewölbscheitel von 24 Metern, eine Gesamtlänge von 79,3 Metern können nicht ohne Eindruck auf den Beschauer bleiben. Nächst dem aber ergreift denselben die Menge der plastischen Gebilde

¹⁾ Albin Czerny, Kunst und Kunstgeschichte im Stifte St. Florian. Linz 1886. Ich erfülle hiemit die angenehme Pflicht, dem ebenso geistvollen als liebenswürdigen Autor des angeführten Buches, sowie dem Herrn Prälat Ferdinand Moser für wiederholt gütliche Aufnahme im herrlichen Kloster und Belehrung nochmals meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

und trotz der völligen Farblosigkeit derselben, der dekorative Reichtum, welcher den Bau bis in die letzten Theile erfüllt.

Leider verbietet es die Anlage dieses Buches, Czerny in den Einzelheiten seiner Darlegungen zu folgen. An der Hand seiner urkundlichen Angaben kann man die Unterschiede italienischer und deutscher Kunst hier besser als an irgend einem andern Orte studiren: Zu Carlone's Arbeiten gehört wieder die zweigeschoffige Kirchenfaçade, abermals der schwächste Theil des Baues. Sie zeigt geringe Begabung für den Bauentwurf, trockene, unerfreuliche Formen. Namentlich die Thürme genügen in Aufbau und Gliederung wenig. Auch das Thor gehört unverkennbar der ersten Bauperiode an und nicht, wie Czerny annimmt, einer wesentlich späteren. Den Beweis hierfür liefert die an die Florentiner Kunst des beginnenden 17. Jahrhunderts erinnernde Detailirung.

An die Kirche legt sich das gewaltig große Stiftsgebäude, welches aber Carlone nicht vollendete. Auch hier finden sich im Entwurf neue Gedanken nicht ausgesprochen. Das an die Südfront der Kirche sich anlehnde Rechteck von 214 zu 114 Meter wurde durch einen Querbau von Ost nach West in zwei ungleiche Hälften getheilt, besitzt aber nur geringe Abwechslung in seinen langen, durch riesige komposite Pilasterordnungen gegliederte Fronten. Die Architektur der drei Fenstergeschosse erhebt sich auch hier nicht über das Schema einfacher Umrahmungen und in den oberen Gefchoffen leichter abgebrochener Giebel. In den ungeheuren Linien wirkt dieses eintönige Motiv entschieden ermüdend und es ist daher kein Wunder, daß der den Bau vollendende deutsche Nachfolger Carlone's von demselben an verschiedenen Stellen abwich. Die große, der von Garfen verwandte Treppe erhielt auch später eine reizvollere Gestaltung, als von Carlone geplant war.

Neben Carl Antonio Carlone wirken noch eine Reihe geistig und theilweise auch leiblich mit ihm verwandter Künstler in Oesterreich. Unter diese, wenn nicht in die Kunstrichtung des *Sandart*, ist der Erbauer der Klosterkirche zu Lambach zu rechnen, welche im Grundriß den Jesuitenkirchen nachgebildet, im Aufriß durch toskanische Doppelpilaster und zwischen denselben angeordnete Kapellen oder Nischen, ferner durch eine gewisse Schwere und Trockenheit auf die Entstehung bald nach Beginn des von 1652 bis 1664 sich erstreckenden Umbaues hinweist. Nur eine der Nebenkapellen hat die reicheren Formen der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts.

In Steiermark¹⁾ haben die italienischen Meister am längsten führenden Einfluß befeffen. Das nationale Leben tritt hier nur in bescheidenem Maße zu Tage. Dagegen erfolgte fast ununterbrochen die Einwanderung italienischer Meister aus Oberitalien und Friaul, welche dann oft durch mehrere Geschlechter feßhaft wurden und das Bauwesen des ganzen Landes für sich mit Beschlag belegten. So kamen auch bei den Meistern mit italienischen Namen die örtlichen Eigenthümlichkeiten vielfach zum Ausdruck.

Von hohem Einflusse war die ältere jesuitische Kunstperiode, welche in Steiermark längere Dauer hatte, als in anderen Landen. Dies hat seinen Grund darin, daß Graz bald aufhörte, Fürstentz zu sein und somit der eigentliche Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens ganz in die großen Klöster des Landes verlegt wurde. Nur einige mächtige Adelige, wie namentlich die Eggenberge, konnten mit diesen in Beziehung auf das Bauwesen wetteifern.

Die Nachkommen des Fürsten Anton Ulrich von Eggenberg, des mächtigen Ministers Kaiser Ferdinands II., erwiesen sich hinsichtlich des künstlerischen Strebens des großen Stifters der Familie würdig. Das Schloß Eggenberg bei Graz (etwa 1630—1636), ein groß angelegter, rechtwinkliger Bau, giebt die Grundform der steirischen Schlösser in gediegener Ausbildung. An den Ecken stehen starke, rechtwinklige Thürme, die Fenster sind in Eintheilung und Umrahmung ganz schlicht gehalten, den Hof umziehen mehrstöckige Arkadengänge in derben Formen, das Thor umkleidet eine schlichte toskanische Halbsäulen-Ordnung. Die prachtvollen Stukkirungen der Decken in der großen Flucht von Zimmern des zweiten Stockes, welche sich im Mittelfaß zu einer der glänzendsten Leistungen des Stiles steigern, zeigen in der Behandlung des Figürlichen, wie des Ornamentalen durchaus die Schule der *Carlone*. Ein Mitglied dieser Familie, *Pietro Carlone*, war um 1550 Baumeister in Graz, ein anderer, *Sebastiano Carlone*, war denn auch schon 1509 am Ausbau des Mausoleums des Erzherzogs Carl II. in der Stiftskirche zu Säckau (1587—1599) thätig gewesen. In Leoben lebte 1627 *Pietro Carlone* als Maurer. Wir werden später weitere Mitglieder dieser Familie als in Steiermark wirkend zu nennen haben. Ihre Thätigkeit in Eggenberg ist freilich erst für das Ende des Jahrhunderts nachweisbar. Formal schritten sie fern ihrer Heimath sichtlich wenig fort.

Die Decken in Eggenberg malte *Johann Adam Weissenkircher* (geb. um 1615, † zu Graz 1695) aus, ein Maler, der durch seinen Eifer, venetiani-

1) Vergl. Josef Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, Graz 1883 und die verschiedenen Studien von Prof. Graus im „Kirchenschmuck“.

fchen Vorbildern nachzutreiben, ein weiterer Beweis dafür ist, wie auch einheimische begabte Meister sich dem Einfluß Oberitaliens beugten.

Aehnliche Schlösser, wie Eggenberg, giebt es eine ganze Anzahl. Die Bauten des Stiftes Admont gehören hierher. Nicht nur die wenig bedeutenden Theile des Klosters selbst, welche den Umbau im 18. und den Brand im 19. Jahrhundert überstanden, sondern auch die Anlagen auf den entfernteren Besitzungen. Das Schloßchen St. Martin bei Graz (1638), welches *Peter Fasol* (wirkte 1630—1657) errichtete, giebt denselben Grundplan bei bescheidensten Größenverhältnissen. Das anstoßende Kirchlein (1642) ist von wesentlich ärmlicherer Formenbehandlung und ungefeickter Detaillirung. Das Schloß Röthelstein dagegen zeigt eine geschickte Ausnützung der Lage auf halber Berghöhe, eine sehr reizvolle Hofanlage, welche trotz des bescheidensten architektonischen Aufwandes durch ihre malerische Gruppierung wirkt. Die treffliche Erhaltung der inneren Einrichtung, namentlich der von einem nicht ganz formensicheren, aber erfindungsreichen Tischler gefertigten Holzarbeiten gereicht dem Bau zu besonderer Zierde. Der Gedanke des Arkadenhofes, welchen man in Graz selbst an mehreren Wohnhäusern der Herrengasse reizend durchgebildet findet, erhielt eine Fortgestaltung in den beiden Höfen des Stiftes Vorau, in welchen drei Stockwerke in weiter Ausdehnung über einander gestellt wurden. Die großartigste Anlage solcher Höfe bietet jedoch der des Jesuitenkollegs, jetzt Universität, in Graz, der im Detail zwar ganz nüchtern, durch die weiten Raumverhältnisse aber doch überraschend wirkt.

Die Stukkatoren suchten ihre Kunst aber auch an den Façaden zur Geltung zu bringen, zumal es an der Kunst architektonischen Entwurfes, geschickter Massenvertheilung den steirischen Baumeistern jener Zeit entschieden mangelte. Die Formen, welche in Eggenberg zur Vollendung kamen, finden sich nicht nur im Innern einzelner Bauten, etwa im stattlichen Refektorium der Grazer Universität, in der Sakristei des Stiftes Rein (1682) u. A. wieder, sondern sie beginnen bald auch das Aeußere zu umkleiden. Die merkwürdigsten Beispiele hierfür sind das Haus Luegg in Graz, dessen Wände unter mächtigem Rankenornament verschwinden und die alte Post zu Leoben, bei welcher statuarische Figuren in Hochrelief als Wandschmuck verwendet wurden.

Im Kirchenbau sind die Leistungen anfänglich sehr bescheiden. Die Kirche Mariahilf zu Graz zeigt eine etwas schwerfällige dreischiffige Anlage. Der bauliche Charakter dieser Eggenbergischen Stiftung wird durch Erweiterungen im 18. und „Restauration“ im 19. Jahrhundert stark beeinträchtigt. Dagegen zeigt das anstoßende Minoritenkloster die einfachen Formen des Profanbaues seiner Entstehungs-

zeit. Die Dominikanerkirche zu Leoben (1660) offenbart bei weiträumiger Gestaltung des Innern eine traurige Leerheit in der zweithürmigen Fassade, die wie aus dem Baukasten entworfen erscheint. Ungleich reizender ist die Wallfahrtskirche Maria Kulm zu Frauenberg, welche 1683 wahrscheinlich durch den damals für das Stift Admont thätigen *Antonio Carlone* vergrößert wurde. Die Außenarchitektur ist zwar nur durch verschieden gefärbten Putz in großen Flächen gegliedert. Die schwarzen Wandtheile sind durch eingedrückte Bergwerkschlacken belebt. Das Ganze stellt eine Verrohung der im Ennsthale schon aus gothischer Zeit, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nachweisbaren Sgraffitenverzierung dar. Das Innere der einschiffigen Kirche zeigt bereits den vollen Aufwand jener Stukkformen, welche die Oberösterreichischen Klöster auszeichnen. Ähnlich war vor dem Brande von 1865, einer im Stiftsarchiv bewahrten Zeichnung nach, die Stiftskirche in Admont, ein ursprünglich romanischer dreischiffiger Bau.¹⁾ Von den Stiftsbaulichkeiten sind nur einige wenige erhalten. Bemerkenswerth ist nur das achteckige Lusthaus im Garten, dessen Untergeschloß über einem mittleren Pfeiler eingewölbt und nach allen Seiten offen ist, während der stattliche Kuppelraum darüber im 18. Jahrhundert durch flotte architektonische Malerei geschmückt wurde.

Das Hauptwerk dieses Zeitabschnittes in Steiermark ist jedoch die Stiftskirche zu Vorau (1660—1662), eine gestreckte Anlage mit tonnenüberwölbtem Mittelschiff, je fünf seitlichen Kapellen, deren letzte, vor der Koncha gelegene größer sind und eine Art Querschiff bilden. Die Ausschmückung der Kirche gehört einer späteren Zeit an. Denselben Grundformen begegnet man am Dom zu Klagenfurt. Dieser merkwürdige Bau entstand als protestantische Kirche 1582—1593, wurde 1686 den Jesuiten übergeben, brannte 1723 ab und wurde 1725 neu hergestellt.²⁾ Das Langhaus ist umzogen von einer durchaus den protestantischen Schloßkapellen in Sachsen entsprechenden Empore und von einer Tonne überdeckt. Der sich anschließende gestreckte Chor dürfte erst jesuitisch-katholischen Ursprungs sein.

Eine höhere Kunstthätigkeit entfaltet unter diesen verschiedenen Namensvettern erst *Joachim Carlone*. Zunächst war dieser es, der die Stukkdecken von Eggenberg (um 1684—1697) vollendete. Ein Saal des Schlosses Strehlau bei Rottenmann, dessen Marmor-Säulen und Kamin einem der trefflichen italienischen Renaissancemeistern angehört,

1) P. Jacob Wichner, Kloster Admont, Wien 1888. Eine treffliche Arbeit aus den Resten von Archivalien, die beim Brande gerettet wurden. Herrn P. Wichner spreche ich hier meinen besten Dank für belehrende Führung durch Admont und seine Sammlungen aus.

2) Ich kenne ihn nur aus der Zeitschrift „Der Kirchenschmuck“. Graz, XV. Jahrg. 1884.

deren Hand man im Arkadenhof und im Gewölbe der Kapelle erkennt, zeigt die derb-weicheren Bildungen derselben Schule. Nicht minder Bedeutendes leistete Carlone gemeinsam mit dem Maler *J. C. Hackhofer* (geb. zu Welten 1658, † zu Vörau 1731) an der Auszierung der Vörauer Stiftskirche, in welcher der Stukkator vielfach dem Maler auch das Ornamentale überließ. Die große Wallfahrtskirche Maria Trost bei Graz zeigt ähnliche Behandlung. Ihre breite, auf die Fernsicht berechnete, zweithürmige Fassade verzichtet auf feinere Durchgliederung. Ebenfowenig will der Admonter Hof zu Graz (1705 bis 1706) Anspruch auf formale Vollendung erheben, diese wird dagegen entschieden in deselben Meisters bedeutendstem kirchlichen Bau gesucht, der Stiftskirche zu Pöllau (1701—1709)¹⁾. Der Grundriß dieses Baues kommt den großen Jesuitenkirchen, etwa dem Dom zu Salzburg oder St. Andrea della Valle in Rom sehr nahe, während die Ausstattung der des Sonntagsberges bei Seitensteden verwandt ist. Abweichend von den römischen Vorbildern ist nur die stärkere Ausbildung der Emporen auf Kosten der Unterglieder des Kranzgesimses. Die Behandlung der Architektur ist schlicht und groß. Vor allen Carlone'schen Bauten zeichnet sich Pöllau durch die Einheit der Komposition und die völlige Klarheit der Baugliederung aus. Auch hier wurde dem Freskomaler freie Hand gelassen, fast alle Glieder mit feinen Gebilden zu überziehen, eine Erlaubniß, von welcher *Mathias von Görz* den ausgiebigsten Gebrauch machte (1712—1718). In der Bibliothek zu Pöllau wurden dem Architekten aber Schranken nicht angelegt, so daß hier das dekorative Wollen eine plastischere Gestalt suchte. In Eggenbergischen Diensten dürfte Joachim Carlone auch das etwas prahlerische Refektorium im Minoritenkloster zu Graz gemeinsam mit dem römischen Maler *Antonio Materna* in Stukkmarmor und Fresken errichtet haben. Auch die Admonter Alpe Kaiferau (1707—1718) dürfte, soweit sie nicht 1778 verändert wurde, sein Werk sein; ferner die in einzelnen Theilen reich ausgestattete Kapelle im Schüttkasten des Klosters Admont selbst.

In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts beginnt auch in Steiermark der Einfluß deutscher Meister, namentlich des *Prandauer*, ja man kann schon in dem Schaffen Joachim Carlone's, der sichtlich ganz zum deutschen Meister geworden war, schrittweise verfolgen, wie er sich von rein dekorativer Kunst zu planmäßiger, durchdachter Komposition erhob.

¹⁾ „Der Kirchen Schmuck“. Graz XVII. Jahrg. 1888.

In Tyrol begegnet man neben den Jesuitenbauten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur geringen Spuren größerer Bauthätigkeit. Nur eine höchst sonderbare Erscheinung tritt uns entgegen, das Servitenkloster Volders bei Hall, dessen Kirche (1620—1654) ein am Hofe des Carlo Baromeo erzogener Arzt *Hippolytus Guarinoni* († 1654) entwarf und theilweise eigenhändig aufmauerte. Wir haben es also mit dem Werk eines Dilettanten zu thun. Dilettanten sind entweder solche, welche sich irriger Weise für kunstfertiger als die Architekten halten, oder solche, welche gewichtige Gedanken auszugestalten beabsichtigen, die ihnen von Fachleuten nicht schlagend genug zum Ausdruck gebracht werden. Hier haben wir es wohl mit einem Manne der letzteren Art zu thun. Der Centralbau, welchen er für sein Werk wählte, war im damaligen Deutschland noch nicht zur Anerkennung gekommen, während gerade Mailand aus jener Zeit einige hervorragende Beispiele deselben besitzt. In Nachahmung dieser schuf Guarinone einen Rundbau mit flacher Kuppel, drei halbkreisförmigen Apsiden und einem kurzen Schiff, an welches seitlich je eine Kapelle anstößt. Am Ende des Baues steht ein fünfeckiger, unten durch drei halbkreisförmige Anbauten verstärkter Thurm. Das Innere gestaltete ein Umbau von 1756 aus. Die alte Dekoration läßt sich nur noch in den Kapellen als eine von Innsbruck abhängige erkennen. Geradezu barbarisch ist die Fagadenbehandlung in der dem Dilettantismus die Zügel gelassen sind. Es ist höchst erheiternd, zu sehen, wie eine ungeschulte Hand jener Zeit in phantastischen Gebilden kaum hinter Indien zurücksteht, Form auf Form häuft und sich in Einschachtelungen und Gliedermaßen nicht genug thun kann. Namentlich an der Ornamentirung der Thurmwände ist Erstaunliches an barockem Wollen bei geringer künstlerischer Kraft geleistet.

Eine reinere künstlerische Form zeigt sich schon bei der Marienhilfskirche zu Innsbruck (1647), in welcher um den Centralraum sich fünf Kapellen und ein Vorhaus legen. Hier sind die Pfeiler durch Doppelpilaster, die Kuppel durch schwere Gurten und zwischen diesen durch Bildkartuschen im Stukk gegliedert.

Die Fortentwicklung des künstlerischen Vermögens in Tyrol zeigt sich am Kirchbau des Klosters Wilten bei Innsbruck (1651—1665), bei dem eine gothische, dreischiffige Hallen-Anlage zu Grunde lag, eine wirkungsvolle, doch im Wesentlichen von italienischen Stukkatoren ausgeführte Umgestaltung der alten Bauanlage in eine bis auf die Bilder und Altäre ganz weiß gelassene Halle mit korinthischen Doppelpilastern. Zwischen diesen erheben sich oberhalb der Arkaden zum Seitenschiff in zwei Stockwerken über einander die Emporen.

Auch an der Westfront befindet sich eine Doppelempore, welche mit der Jahreszahl 1707 bezeichnet ist. Der wuchtige Barockaltar verdient genauere Betrachtung, wenn auch weniger um seiner künstlerischen Bedeutung als um der eigenartig malerischen Richtung willen. Im Mittel sind nämlich zwei Reihen Löwen aufgestellt, die sich perspektivisch verkürzend auf das Bild des thronenden Heilandes hinweisen.

Die ältere Kunst in ihrer trockenen Formsprache, ihrem an Verona mahnenden Fensteraufbau ist an der Fassade zu bemerken, einer Rücklage zwischen den zwei Thürmen, in deren seitlichen konkaven Anläufen Nischen für die Kolossalgestalten zweier Riesen angebracht sind. Am Kloster selbst zeigt sich wenig künstlerischer Aufwand, bis auf das köstliche Broncefigürchen über dem Hauptthor.

Auch im Kloster Stams überwiegen die Künste des Dekorateurs die des Architekten. Der Convent entstand um die Wende zum 18. Jahrhundert, ein weiter, in zwei mächtigen Eckthürmen mit Zwiebelhauben endender Bau mit derber, aufgemalter Architektur. Über den Fenstern sind die Giebelaufsätze Buontalenti's ornamental verwendet. Nur das Mittelfalut erhebt sich als Statuenbekrönter Giebel über die Front. Im Inneren findet sich eine eigenartige, einarmige Prachttreppe (1727), der mächtige Fürstenaal und ein stattlicher Bibliotheksraum, Bauten, welche der Innsbrucker Spitalkirche verwandt und gleich dieser wohl von deutschen Künstlern geschaffen sind.

Dagegen hat die Kirche infolge eines unter Abt Augustin II. (1714—1738) vollzogenen Umbaus eine ganz italienische Haltung. Der Grundriß, eine mächtige gestreckte Halle mit drei Querschiffen, sei den Erforschern des frühgothischen Stiles zur Beachtung empfohlen. Denn die 1284 entstandene Anlage gehört zu den merkwürdigsten des Cisterzienserordens. Das Architektonische der Neugestaltung ist überaus kraftlos. Die Stukkierung umrahmt in derbem Barock und vielgeschwungenen Linien die Deckengemälde. Bis auf den abscheulichen, 1612 errichteten Hochaltar, zwei versilberte, vielgewundene und bis zur hohen Decke reichende Bäume, und auf die Bilder ist das Innere wieder völlig weiß. Kräftiger spricht sich das architektonische Formengefühl in der mit schwerer Marmorpracht ausgestatteten Fürstenkapelle aus (1681), während die Fassade und namentlich der unschöne Giebel über derselben wieder alle Fehler der Stukkatorenbauten aufweist.

In der Benediktiner-Abtei Georgenberg, jetzt Fiecht, entstand nach einem Brand vom Jahre 1637 das sehr einfache um einen rechtwinkligen Hof gruppierte Konventgebäude seit 1640, die Kirche jedoch 1654—1660. Ein zweiter Brand (1705) machte den Wiederaufbau nöthig (1706—1744). Wieder ist der Kern romanisch, hier mit drei Apfiden



Fig 45. Dreifaltigkeitskirche zu München.

an der rechtwinkligen Vierung und einem jetzt zu einem Schiff verbundenen Langhaus. Es find in der Stukkierung hier schon die Formen des Rococo, wie sie durch die Brüder *Asam* ausgebildet wurden, zur Durchbildung gebracht. Ein neuer Brand zerstörte vor einigen Jahren die Westendung des Baues.

Der letzte bedeutendere unter den italienischen Meistern in München, wohin wir, als den wichtigsten Mittelpunkt der ganzen Kunstart, nach einigen Abschweifungen zurückkehren, war *Giovanni Antonio Viscardi*, seit 1686 bayrischer Hofbaumeister, als dessen erster Bau das ganz unscheinbare, derb schlichte Theatinerkloster, jetzt Ministerium des Inneren (1696) genannt wird, aus dem ein Schluß auf sein Können nicht zu ziehen ist. Dieses entfaltete sich erst an der wohl schon 1704 entworfenen, aber erst 1711—1718 errichteten Dreifaltigkeitskirche in der Pfandhausstraße (Fig. 45), deren Grundriß eine geschickte Benutzung des nur sparsam vorhandenen Raumes zeigt. Es ist ein Kuppelbau mit vier kurzen, mit Tonnengewölben überdeckten Kreuzflügeln, an deren nördlichen sich ein Altarraum anschließt. Interessant ist die Fassade, an welcher der südliche Kreuzflügel mit drei Seiten des Achtecks vor die Fluchtlinie vorspringt, im unteren Geschoß mit übereck verkröpften, jonischen Pilastern und Vollsäulen auf das barockeste gegliedert wird, während über dem Gebälk der letzteren sich ein zweites, nur in der vorderen Seite des Achtecks ganz ausgebildetes und von wild gebrochenem Giebel gekröntes, korinthisches Geschoß erhebt, das durch an den anderen Seiten angebrachte, kräftige Voluten gestützt wird. Spitze Obeliskcn über den Säulen und der Attika der Flügelbauten, bunt in ihren Formen wechselnde Fenster vollenden den durchaus auf malerische Wirkung berechneten Charakter des geistvoll entworfenen Baues.

Dem Viscardi wird auch der Bürgercongregationsaal (1710) zugeschrieben, wenn gleich die ruhige, in allen Profilierungen mäßig gehaltene Durchbildung des Bauwerkes nicht hierfür, das nach Art der „spanischen Dörken“ Belgiens gebildete Hauptportal, sogar für niederländischen Einfluß spricht. Die Fassade ist durch je vier Paare toscanischer und darüber jonischer Pilaster gegliedert, von geradlinigem Gesims mit Attika und kleiner Bekrönung in der Achse abgeschlossen. Barock find außer der Thüre nur die willkürlich gebildeten, feilichen Fenster des Obergeschoßes, während die in Stukk gebildeten Details meist ruhige, fast zierliche Formen zeigen. Mir will scheinen als wenn hier eine deutsche Kraft von entscheidendem Einfluß gewesen sei.

Eine weitere, offene Frage ist, wann und von welchem Meister die beachtenswerthe Bemalung der Fassade der Residenz in München entworfen und ausgeführt wurde, von der ein Theil im sogenannten Kaizerhof jüngst erneuert wurde. Aus *Matthias Disel's* Darstellungen des Schlosses wissen wir, daß ursprünglich fast alle Fassaden ganz glatt und mit einer großartigen Architektur bemalt waren. Sichere Nachrichten über die Entstehungszeit des Entwurfes fehlen; wir wissen zwar, daß unter Kurfürst Maximilian die Maler *Bartholomäus Reitter* und *Peter Wendtseifen* Fassaden malten. Ob dies jedoch sich über alle Theile derselben erstreckte, ist fraglich. Denn schon um die Mitte des Jahrhunderts machten sich wieder umfangreiche Arbeiten nöthig, welche der Maler *Kaspar Amort* ausführte. Der Brand von 1674 veranlaßte bedeutende Umbauten, die sicher auch das Aeußere betrafen, wie denn damals der Grottenhof nach allen Seiten eine einheitliche Architektur erhielt, deren Motive den vom Anfang des Jahrhunderts stammenden Theilen entsprach. Von einer selbständigen künstlerischen Absicht in Beziehung auf die Außenarchitektur merken wir in dieser Zeit also nichts. Der Brand von 1720 zerstörte die einheitliche Wirkung dieses architektonischen Juwels. Disel zeigt uns dessen Gestaltung, ein Beweis dafür, daß sein Werk vor dem Brande entstand. Betrachten wir jedoch die Fassaden aus der Renaissancezeit, beispielsweise diejenige des älteren Theiles von Schloß Schleißheim oder der Michaelskirche, ja selbst die des Jesuitencolleges, so drängen sich Bedenken dagegen auf, ob die mächtige Architektur wirklich so früh entstanden sein kann. Es ist immerhin auch zu beachten, daß Disel bei Idealentwürfen, wie auf Blatt 36 der II. Fortsetzung seines Werkes, dieselben Formen anwendet, daß sie mithin zu seiner Zeit noch dem Ideal eines Bauverständigen entsprachen. Somit wird man zu der Annahme gelangen, daß erst nach dem Brande von 1674 die Fassade malerei ihre jetzige Gestalt erhielt, daß also in einem der italienischen Meister ihr Autor zu suchen sein dürfte.

Sie mag gerade deshalb entstanden sein, um, dem Wunsche der Kurfürstin Adelheid gemäß, dem Bau einen mehr italienischen Charakter zu geben.

Aus den Darstellungen Disel's geht ziemlich klar hervor, daß verschiedene Hände an diesem interessanten Schmuck mit thätig waren. Am barockesten, frischesten ist die Malerei des Kaizerhofes: Zwei Ordnungen gekuppelter Pilafter über einander, oben korinthisch, dazwischen Rundbogenarkaden, welche die zweitheiligen Fenster und die runden Oberlichter über denselben einfaßten. Dicht unter dem Hauptgesims kleine Mezzaninfenster. Alles in flotter, sicherer und belebter Anordnung. Eng verwandt hiermit ist die Fassade des um 1615 errichteten

Baues gegen den „großen Hofgarten“, an deren Stelle jetzt der Festsaalbau sich befindet. Es fallen hier die Arkaden fort, die Pilaster werden verkröpft, die Quaderung der Fassade tritt mehr in den Vordergrund. Die Ansicht gegen die Residenzstraße entbehrte der Doppelfenster und erhielt dadurch etwas steiferes. Die Malerei des langen Ganges am Küchenhof mit ihrer verkröpften, beide Stockwerke in ein System zusammenfallenden Ordnung mahnt stark an die spätere italienische Schule.

Die höchste künstlerische Entfaltung in Viscardi's Können offenbart sich jedoch in dem prachtvollen Bau der Klosterkirche zu Fürstentfeld bei München (1673 begonnen, 1714 fortgesetzt), welchen der Stadtbaurath von Bruck, *J. G. Ettenhofer*, ausführte. Der Grundriß besteht aus einem langgestreckten Chor mit je drei rechtwinkligen Kapellen zwischen schweren Pfeilern. Hinter der Fassade ist eine Orgelempore in zwei Geschossen über einander angebracht. Die mächtigen, in graurothem Stuckmarmor hergestellten Dreiviertelläulen, welche die Wandflächen theilen, sind in der Gestalt jener der Theatinerkirche verwandt, haben etwas nüchternes und flaches, ihre Postamente sind in grüngrauem, die Basen in gelbem Marmor, die Kapitäle in Vergoldung hergestellt. Ueber dem in Weiß und Gold gehaltenen römischen Hauptgesims befindet sich aber hier eine sehr hohe Attika, auf welcher die Gurten einsetzen. Die Kappen gegen das Langhaus schneiden besonders tief in das Tonnengewölbe des Langhauses ein. Denn oberhalb des in der Höhe des Gurtgesimses sich hinziehenden Balkones, über den Kapellen, hoch oberhalb sogar des Attikakranzes, getragen durch die erst auf diesem sitzenden seitlichen Tonnengewölbe befindet sich noch eine Sängergalerie, die mit einer Balustrade dicht unter der Firsthöhe des Gewölbes nach dem Hauptschiff sich öffnet. Die Bemalung des ganzen Baues, der gelbe und fleischfarbene Ton der Stuckirung an der sonst weißen Decke, der von Engeln getragene, grüne, plattische Vorhang am Trennungsbogen, die mächtigen Statuen am Fuße derselben in weißem Stukk geben der Kirche eine etwas kalte Färbung. Aber die gewaltige Raumentfaltung, namentlich die riesige Steigerung in der Höhenrichtung, welche durch den schlanken Aufbau der Seitenkapellen mächtig in ihrer Wirkung gesteigert wird, der Reichthum der plattischen und malerischen Ausstattung, an welcher die Brüder *Asam* und der Maler *Francesco Appiani* das Hervorragendste leisteten, geben dem ganzen Bau eine große und freie Schönheit, deren Gleichen nicht oft zu finden ist. Namentlich der Blick gegen die Westempore giebt einen hohen Begriff von Viscardi's Meisterschaft im malerisch reichen, durch geschickt vertheilte Massen und Linien wirkenden

Entwurf, welche ihn über die meisten feiner in Deutschland nur dekorativ schaffenden Landsleute stellt.

Ungleich weniger glücklich ist die Fassade, deren ziemlich rohe Detailirung und ermüdende Vorliebe für Verkröpfung für die Größe des Einflusses der beiden Asam an der Innengestaltung der Kirche spricht. Die Front ist dreigeschoßig und ausgezeichnet durch in beiden unteren Stockwerken zu je sechs, im oberen zu zweien frei vor die Fassade, vor mehrere Pilaster übereck gestellte Säulen. Durch diese bildet sich eine solche Häufung der Säulen und Kröpfe, daß an einer Stelle nicht weniger als 15 jonische Schnecken in der Höhe der Kapitäle dicht bei einander sitzen; ebenso ist die Behandlung der Fenster eine ganz willkürliche. An der Fassade gehört nur die erst 1747 vollendete, zierlich barocke Stukk-Marmorthüre einer späteren Umgestaltung des ersten Planes an. Die übrige Außenarchitektur erhebt sich nur durch die eigenartige künstlerische Ausbildung der Strebepfeiler über jene derbe und unbeholfene Großförmigkeit, welche dem Klosterbau selbst eigen ist. Der quadratische, in vier durch gekuppelte Pilaster gegliederte Thurm, welcher seitlich vom Chor steht, endet in einer barocken Haube. An der dreiarmligen Treppe zeigt sich der einer früheren Bauzeit des Klosters angehörige Stukk in den derben Formen des 17. Jahrhunderts.

Auch in den katholischen Theilen Schwabens machen sich italienische Künstler bemerkbar.

Die alte Probstei Hofen am Bodensee, jetzt Schloß Friedrichshafen, besitzt eine jener aus mittelalterlichem Kern zu einer einschiffigen Halle mit seitlichen Emporen umgebaute, innen reich und derb stukkirter Kirchen, an deren zweithürmiger Fassade (1701) die einfach derben Motive und unbeholfen großen Profile der Jesuitenbauten sich geltend machen.

Weitaus bedeutender sind die Bauten des *Donato Guiseppe Frisoni* (aus Laino am Comer See, † 1735)¹⁾. 1704 hatte Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg den Grund zu einem Jagdschloß gelegt, um welches sich später Stadt und Schloß Ludwigsburg²⁾ aufbauten. Der älteste Bautheil, welcher durch den Oberstlieutenant *Nette* († 1714) ausgeführt worden, ist als das sogenannte „alte Corps de Logis“ noch erhalten, eine schlichte Fassade, deren Erdgeschoß gequadert ist, während die glatten Pfeiler beider oberen Stockwerke durch Füllungen gegliedert

¹⁾ Alfred Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer. Stuttgart 1882.

²⁾ Nette, Vues et Parties principales de Louis-bourg. Augsburg, ohne Datum.

werden. Das derbe Detail der Fensterumrahmungen und das kräftige Hauptgesims mit bekronender Attika beleben dieselbe. Das Eigenartigste, wenn auch keineswegs das Glücklichsie am Bau sind die zu beiden Seiten des Mittelfensters durch die oberen Stockwerke reichenden korinthischen Pilaster, über welchen das Hauptgesims sich verkröpft, um einer von Engeln umschwebten Kartusche mit Namenszug Raum zu geben. Ein kleinlicher Rundgiebel überdeckt die sonderbare Unterbrechung der Hauptlinien. Ueber dem Gesims und dem mittleren Fünf-Fenster-system erhebt sich noch eine thurmartig mit Walm-Manfardach überdecktes Stockwerk, welches in einem kleinen Dachreiter endet und zur Belebung nicht unwesentlich beiträgt, allerdings wohl ein späterer Aufbau Frisoni's. Der Grundriß dieses Bautheiles zeigt wenig Künstlerisches. Eine Längsmauer theilt ihn in zwei gleiche Theile, gegen den Hof zu liegen die Wohnzimmer, gegen den Garten die Treppen und der Vorfaal, sowie die Schlafräume. Durch eine Bogengalerie mit dem Corps de Logis verbunden, waren zwei Flügel, deren linker den Festsaal, und rechter die Kapelle beherbergt. Kleinere Flügel mit den Wohnungen der Cavaliere schlossen sich etwas zurückliegend an und endeten in viertelkreisförmig den Hof abschließenden Stallbauten mit kleinen Thorpavillons. Der Hof war durch ein Gitter in zwei Theile getheilt — eine Anlage, deren Vorbild unverkennbar Versailles ist. Auch hier ist die Grundrißgestaltung ungeschickt, ohne innere Beziehung zur einförmigen Façadenentwicklung. Eine große Lebendigkeit zeigt sich in der Formgebung an den Terrassen und Grottenbauten zu beiden Seiten des Wohnflügels nach dem gegen ein kleines Thal abfallenden Garten, an der mächtigen Freitreppe, welche zu dem Thore führt und an der Gruppierung der Bogengalerien und den die Grotten überdeckenden zierlichen Kuppelbauten.

Nach Nette's Tod erhielt Frisoni den Auftrag, den Bau fortzuführen.¹⁾ Von Haus aus Stukkateur, war er 1709 von Prag nach Ludwigsburg berufen worden, zunächst nur um der Stukkarbeiten willen. Bald zeigte sich jedoch seine hervorragende Begabung, doch erst nach einer Reise nach Frankreich übernahm er es, die architektonischen Aufgaben des Herzogs auszuführen. Der Umbau am Schlosse (Fig. 46), welchen er vornahm, bestand zunächst in der Entfernung der Grottenbauten und der Freitreppe Nette's und der Fortführung des alten Wohnflügels um mehr als das doppelte seiner Länge und Abschluß durch einen gegen den Garten vorspringenden kräftigen Pavillon. Die Zahl der

¹⁾ Lützow'sche Zeitschrift für bildende Kunst, 1878: Dohme, Studien z. Arch.-Gesch. d. 17. und 18. Jahrhunderts. — D. F. Frisoni, Vues de la Residence de Louisbourg. Augsburg, 1727.

Wohnräume wurde hierdurch vermehrt, die Flucht derselben gegen den Garten zu verlegt, indem die Längsscheidemauer, welche früher das Oblong des Baues halbirte, mehr nach dem linken Hof zu gerückt wurde. Der Saalbau im Flügel blieb erhalten, der rechte Flügel wurde zu Wohnräumen umgeändert. An diese reihen sich im rechten Winkel zum Zug

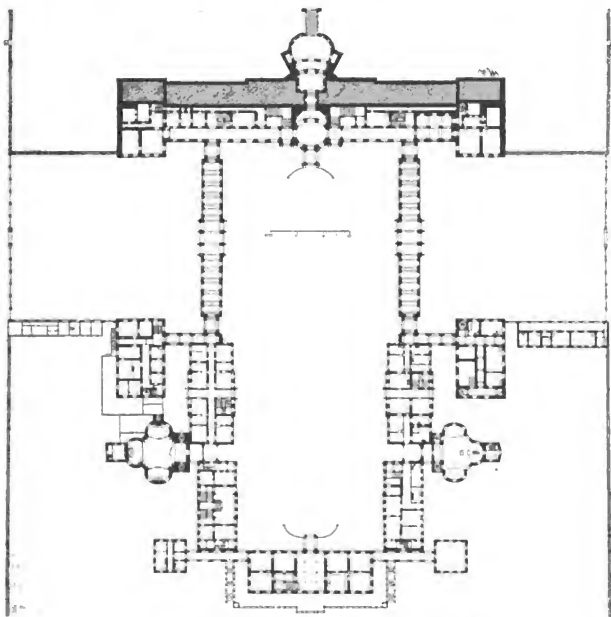


Fig. 46. Schloss Ludwigsburg. Grundriss des Erdgeschosses.

der Flügel links ein Saalbau, rechts die Kapelle, während, quer vorliegend, den Hof nach vorne ein Saalbau und ein Theater abschließen.

Der bemerkenswerthe Theil ist zweifellos die Kapelle. Dieselbe besteht aus einem, von flacher Kuppel überspannten Kreisbau, dessen Gurtgefims vier Paare gekuppelter und verkröpfter korinthischer Säulen tragen. Zwischen diesen buchten sich nach drei Seiten ovale,

überwölbte Kapellen aus, nach der vierten dagegen ein viereckiger Raum, zu dessen Seiten Wendeltreppen angebracht sind. Das Ganze hat mithin die Grundform eines gestielten Dreieckes. In einer Nische befindet sich der Altar und darüber die Kanzel, in den anderen die Empore. Die überreich von *Carlo Carlone* gemalte Decke, die sonstigen von *Lucca Antonio Colomba* ausgeführten Fresken, die Alabasterfiguren *Diego Carlone's*, das reiche Material und die schweren Vergoldungen nehmen dem Bau, welcher zwar die centrale Grundanlage protestantischer Kirchen hat, den Charakter einer solchen und setzen an seiner Stelle die schwüle Sinnlichkeit des italienischen Barockstiles.

Einfacher und schöner ist die Anlage des neuen Treppenhauses an der Gartenfront des Schlosses, an Stelle der entfernten Freitreppe, welche mit dem Vorhaus und dem an der Hoffront angebauten Balkon zusammen einen Beweis für die richtige Handhabung der italienischen Ordnungen von Seiten Frisoni's liefert. Das Detail der Fenster und Thüren ist durchweg stark barock und der römischen Schule verwandt, zeigt zwar wenig selbständige Phantasie, doch innerhalb der Grenzen der Schule gefunde Gestaltung.

Ein besonders reizvolles und dem Frisoni allein zuzuschreibendes Werk ist das Schloßchen Favorite in unmittelbarer Nähe Ludwigsburgs. Jenseits des kleinen Thales, am Fuß des letztgenannten Schlosses, steigt ein Hügel sanft an. Die Bodengestaltung geschickt benützend, setzte der Meister ein Jagdschloß in die Achse des Hauptbaues und vereinigte den Park vor diesem mit dem an Terrassenbauten reichen Garten jenes. Favorite besteht aus einem mittleren Hauptraum, an den sich seitlich je zwei kleine Quadrate ansetzen, die über der Plattform der dreistöckigen Anlage als Thürmchen mit wälscher Haube erscheinen. An diesen Kern legen sich vier, nur zweistöckige, mit Mansarddächern abgedeckte Pavillons. Bogenstellungen tragen den dieselbe verbindenden, in der Höhe des ersten Hauptgeschosses gelegenen Altan, zu welchem eine zweiarmlige Treppe führt — eine überaus malerische und anheimelnde Gruppierung, welche der eintönigen Größe der Ludwigsburger Fassade entschieden überlegen ist. Zwar ist das Detail auch hier künstlerisch nicht bedeutend, manches sogar ungelenk und derb, doch gehört die Gesamtanlage zu dem Gelingensten, was Frisoni geschaffen hat.

Weitaus bedeutender zeigt sich der Künstler jedoch an dem Bau des Klosters Weingarten bei Ravensburg (1715—1724). Eine in der Sakristei der Kirche erhaltene Bauzeichnung giebt uns einen Ueberblick über den Gesamtentwurf. Das Schema ist das nun an vielen Stiftern gebräuchlich werdende: die Kirche liegt in der Achse, die Klosterbaulichkeiten umschließen mit ihren Flügeln zwei Höfe. Hier

jedoch reihen sich noch Außenhöfe mit Wirthschaftsbauten, Terrassenanlagen und mächtige, von der vorbeiführenden Landstraße zur Höhengleiche der Kirche aufsteigende Rampen. Nur theilweise wurde dieser weitausschauende Plan vollendet. Die Architektur ist einfach gehalten, doch nicht ohne GröÙe und Vornehmheit.

Die Kirche steht auf dem Grund einer romanischen. Noch sieht man an der Südfront Reste spätgothischer Bemalung. Es besteht der Bau aus einem langen, mit zwei Abtiden abschließenden Langhaus und einem kürzeren, ebenso gestalteten Querschiff, sowie zwei schmaleren Seitenschiffen, welche die Emporen beherbergen. Ueber der kräftig ausgebildeten Vierung schwebt eine schlanke Kuppel. Ein Gedanke der Späthgothik kommt hier wieder in Aufnahme: Denn es ist die Umfassungsmauer über die Empore hinaus gerade aufgeführt, so daß diese in die Kirche, beziehentlich zwischen die in ihrer oberen Hälfte frei an der Innenseite der Fensterwände sich erhebenden Strebe-Pfeiler eingebaut wurden. Dadurch erscheint die die Hauptgurte tragende Pilasterordnung freier und die ganze Kirche weiträumiger und größer. Das Detail der Stukkirung und die Bemalung zeigt die Formen der Carlone in frischester, reizvollster Anwendung. Ein Prunkstück eigener Art ist die Façade. Die Apside wurde zur Aufnahme einer ovalen Vorhalle und darüber der Orgelempore verwendet, nach außen durch Säulenpaare gegliedert und mit einem in der Mitte eine Statuennische beherbergenden Giebel versehen. Zur Seite dieser sich vorschwingenden Façade erheben sich in zwei Geschossen zwei in Kuppeln endende, stattlich ausgebildete Thürme. Es ist somit ein später viel benutztes Motiv der Façadengestaltung, wohl nicht ohne den Einfluß der gleichzeitig in Prag schaffenden deutschen Meister gefunden.

Frisoni zog aus Wien 1717 den *Paolo Retti* (aus Mailand) nach Ludwigsburg, wo dieser meist nach den gegebenen Plänen den Bau bis 1733 fortführte. Die Thürme der Stadtkirche zu Ludwigsburg (1730), die Schlösser Freudenthal (1728) und Heimsheim (1728—1730), beide für die Grävenitz, die Maitresse des Herzogs, erbaut, sind sein Werk. Sein Bruder *Donato Riccardo Retti* (geb. 1687, † zu Ellwangen 1741), meist nur als Stukkator thätig, baute die Stadtkirche zu Ellwangen (1737—1741) noch ganz in den derben Formen italienisch-deutscher Kunst um. Ein dritter Bruder, *Livio Retti* wirkte in Württemberg als Maler. Der vierte, *Leopoldo Retti*, erhielt seine Ausbildung in Paris und wird an anderer Stelle zu besprechen sein.¹⁾

1) Vergl. Alfred Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, Stuttgart, 1882. Diese ausgezeichnete Arbeit ergänzte Herr Diakonus Klemm durch freundlich mir zur Verfügung gestellte handschriftliche Nachrichten.

Ein bisher nicht bekannter Künstler¹⁾ ist *Giovanni Gaspare Bagnato*, († zu Mainau 1757), welcher 1753 nach *Franz Behr* von Bregenz als Baumeister von Salem angenommen wurde. Er schuf das noch erhaltene Modell zu einem Thurm auf der Vierung der gothischen Kirche. Von ihm dürfte auch das stattliche aber wenig gegliederte Thorhaus des badischen Klosters sein. Mit demselben stimmt der von Bagnato geschaffene Bau des Kornhauses in Rorsbach zusammen, welches für den Abt von St. Gallen errichtet wurde, ein derb gegliedertes Nutzgebäude mit drei schon in den Formen des Rococo gegliederten Rivaliten. Das Schloß Meersburg am Bodensee, dem Bischof von Konstanz gehörig, zeichnet sich durch klare, verständige Grundrißanordnung aus. Die Außenarchitektur ist nicht eben bedeutend, der große, willkürlich gezeichnete Giebel über dem Mittelrisalit sogar häßlich. Die Detail lassen vermuthen, daß der Künstler an der inneren Ausschmückung der Kirche von St. Gallen beschäftigt gewesen sei. Auch als Architekt der Deutschordensballei von Elsaß und Burgund, in Altshausen bei Biberach war er thätig.²⁾ Die von *G. Appiani* ausgemalte Kirche, das große, aber roh gegliederte Reithaus und namentlich das besser entworfene Thorhaus, ein rechtwinkliger Bau mit mittlerem Thurm über dem pyramidenförmigen Dache, gehören der Bauperiode von 1730 an.

Die Ritterordensstifte Hitzkirch im Luzernischen, ein dreiflüglicher, einen offenen Hof einschließender, wenig bedeutender Bau, das mehr französischen Vorbildern sich nähernde Rixheim im Oberelsaß und endlich das dreiflügelige, barock stukkirte Schloß Mainau auf der Bodenseeeinfel, gehören derselben Zeit und demselben Orden, vielleicht also auch, Mainau sicher, dessen Architekten an. Die Innendekoration von Meersburg und Mainau, hier der Festsaal, dort die Treppenanlage bieten erfreuliche Zeugnisse von Bagnato's dekorativem, schon dem Rococo sich zuneigenden Können.

Franken besitzt in *Antonio Petrini*³⁾ († 1701) einen hervorragenden Meister. Sein Name tritt bereits während der Wirren des dreißigjährigen Krieges auf, zunächst allerdings nur bei den Befestigungsbauten, unter Aufsicht des Baumeisters *Fernauer*, neben seinem Landsmann *Antonio Righi* (1648—1651). Mit dem Umbau der Karmeliterkloster-

¹⁾ Inzwischen in die Kunstarchitektur eingeführt durch F. X. Kraus, Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden. Freiburg 1887.

²⁾ Siehe das dortige Archiv, Cesta A, Lat. I, Fasc. 11/2.

³⁾ S. Kleiner, Magnifica Residencia. Würzburg, L. A. Pfeffel. Augsburg, 1740. A. Niedermayer, Kunstgesch. der Stadt Würzburg, II. Aufl. Freiburg, 1864.

kirche zeigte sich das Beginnen künstlerischen Wirkens. Der Bettelorden, der erst seit 1627 in Würzburg, sehr gegen den Willen des Bischofs Philipp Adolph, eingezogen war, begann als der erste, seit der glän-



Fig. 47. Stift Haug zu Würzburg.

zenden Bauperiode des Bischofs Julius wieder 1654—1661 am Kloster und 1662—1669 im Kirchenbau künstlerisches Leben zu entfalten. Der Kirchbau ist außerordentlich derb und schlicht. Die Fassade besteht aus den einfachen Grundelementen des Barockstils, einer toskanischen

und darüber jonischen Säulenstellung, einem jonischen Thor, zwei feilichen Nischen im unteren, schlichten Anläufen im schmälern Obergeschoß, darüber einem schlichten Giebel. Das Detail ist schwer, starr, in Erinnerung an einen italienischen Bau aus der Zeit vor Palladio geschaffen, dessen Wiedergabe unter der in harten Zeiten der künstlerischen Freiheit beraubten Hand, fast in's Ungeflachte hinüberfällt. Auch der Grundriß zeigt die typische, durch die Jesuiten ausgebildete Form.

Etwas reicher, doch kaum minder derb ist die Kirche des Stiftes Haug (1670—1691) (Fig. 47), das Werk, mit welchem Petrini seinen Ruhm in fränkischen Landen begründete. Der Grundriß ist im Wesentlichen den Gefü entlehnt, wenn gleich die Kapellen an den kräftiger ausgebildeten Querschiffen eine auf romanische Anregungen begründete Neuerung ausmachen. Das System der Wandgliederung durch schwere korinthische Pilaster, der Belebung des Tonnengewölbes durch Gurten gipfelt sich in der raumschönen Entwicklung des Mittelbaues über den kräftigen, von einem Pilasterpaar abgeschlossenen Vierungspfeilern mit ihren doppelten Nischen, der aus dem Achteck sich entwickelnden, kräftig gegliederten Kuppel. Zwar ist auch hier alles Detail wie mit der Axt zugehauen, schwer und ernst, von stärkster Ausladung, doch erklärt die schöne Gesamtwirkung des Baues, seine klare Gliederung das überschwengliche Lob, welches ihm einst zu Theil wurde. Schwerer begreiflich ist die Bewunderung, welche der merkwürdig ungeflacht durchgebildeten Fassade des Baues gewidmet wurde, wenn man nicht bedenkt, daß es eben der erste Barockbau in Franken ist, überhaupt das erste große Kunstwerk seit dem mächtigen Ausklingen der Renaissance in Würzburg. Zwei hohe Thürme fassen die Fassade ein; sie besteht aus drei Stockwerken und dem Giebel, welcher das von kräftigen Voluten seitlich abgeschlossene oberste derselben bekrönt. Das Thor ist von wuchtigster Kraft, mit abgebrochenen Rundgiebeln über korinthischen Säulen, darüber von einer Statuennische abgeschlossen, welche bis zu den das zweite Geschoß durchbrechenden, in eine Kompositaordnung gestellten Rundbogenfenstern aufreicht. Im dritten Geschoß erscheint wieder eine Nische. Die Thürme bestehen aus fünf durch Gurtgesimse getrennter Stockwerke und hoher wälscher Hauben. Das Detail ist nüchtern und trocken, derb und schwer, nebenfächlich gegenüber der breiten Flächenwirkung der Massen behandelt; bestimmend mag für die Zeitgenossen die mächtige Umrißlinie gewesen sein, welche im wesentlichen durch die trefflich, ja geistreich ausgebildete Kuppel bedingt wird und die für die Ansicht von Würzburg eine entscheidende Bedeutung hat. Denn der Bau erhebt sich großartig über die alte Main-

stadt, in einem an die romanischen Bauten erinnernden Ernst und in ursprünglicher, derber Kraft.

Noch mächtiger sind die Details an der Stefanskirche zu Bamberg, welche Petrini 1677—1680 vollendete. Denn wohl zweifellos ist er und nicht einer seiner Vorgänger im Bau der Schöpfer der Fassade sowohl, wie der Innendekoration. Die Kirche erhält schon Bedeutung als eine sehr beachtenswerthe, ursprünglich mittelalterliche Anlage mit drei um eine quadratische Vierung gelagerte, mit drei Seiten des Achtecks geschlossenen Chören und einem kurzen, aus nur einem Gewölbsystem bestehenden Langhaus. Alles dies ist von bedeutenden Verhältnissen. Der seit 1628 durch den brandenburger Baumeister *Valentin Juncker* und den Würzburger *Bonalino* betriebene Umbau scheint erst nach und nach die gothischen Details, von welchen am Hauptthor noch Reste erhalten sind, verdrängt zu haben. Jetzt gliedern die Innenansicht mächtige korinthische Pilaster. Das Vierungsgewölbe ist bedeckt von einem gewaltigen Stukkrelief von *Johann Jacob Vogel*, während verflucht wurde, die Zwickel durch Engelgestalten aus gleichem Material zu beleben. Eine großartige Leistung des Kunsthandwerks ist die reich geschmückte Orgel.

Ist die Wirkung des einfach und groß gehaltenen Innern schon eine sehr kräftige, so steigert sich diese Eigenschaft an der Fassade bis zur Rohheit. Massige dorische Pilafter gliedern beide Stockwerke, zwischen ihnen zieht sich ein Triglyphengurtgesims hin. Das bekrönende Gesims hat vier schwere Verkröpfungen. Ein Dreiecksgiebel spannt sich über die beiden inneren derselben, ein zweiter, diesen umfallender Segmentbogen legt sich über die äußeren Verkröpfungen. Das mächtige Fenstermotiv inmitten des unteren Geschosses, mit seinen fast ebenso weit ausladenden als hohen korinthischen Kapitälern — alle diese Theile, wie das Ganze sind zwar von einheitlicher, an das mäländische Barock erinnernder, aber aller Anmuth barer Bildung.

Eine gewisse Mäßigung zeigt sich erst in Petrini's Profanwerken. So in dem Gymnasium (1687—1689), an der Münze (1699); letzteres ein schlichter Bau, durch dessen drei Stockwerke die schwer gebildeten Fenster in ihren Verdachungen abwechseln und dessen Gleichförmigkeit das von einer jonischen Säulenstellung umrahmte, in seinen Motiven an die deutsche Renaissance mahnende Thor unterbricht. Ebenso wirkt das Dietrichspital am Markt durch seine wohlthuende Ruhe: Dreizehn stattliche Bogenstellungen mit wechselnden Verdachungen im Erdgeschos, darüber auf dem Gurtgesims aufliegend je fünf und zwanzig Fenster in zwei Stockwerken, nur an den Ecken Ortsteine, überall gleichmäßig durchlaufende Linien, eine monumentale, wenn auch etwas nüchterne

Anordnung. Mehrere andere Profanbauten entsprechen den genannten. Einen etwas höheren Schwung nimmt die Architektur Pettrini's wieder bei dem mächtigen Bau des berühmten Juliusspitals, welches 1609 begonnen und erst nach des Meisters Tod 1704 vollendet wurde, namentlich bei dem Mittelbau, dessen neun Fenster durch vier mächtige, die beiden Hauptgeschosse zusammenfassende korinthische Pilaster in Gruppen geordnet sind. Das Erdgeschoß ist gequadert und von einem reich sich entwickelnden, mittleren Thor durchbrochen, der obere Mezzanin in das Hauptgesims hineingezogen, dessen Mitte ein mächtiges Wappen ziert. Darüber ruht eine Attika mit Figuren und Büsten. Die langen Flügel bilden eine ruhige Flucht gleichmäßig gebildeter Fenster.

Auch in Beziehung auf den Schloßbau ist Pettrini thätig gewesen, indem er für den Bischof Marquard Sebastian von Staufenberg das eine Stunde von Bamberg gelegene Marquardburg,¹⁾ jetzt Seehof genannte Schloß errichtete (1688). In Anlage und Grundriß zeigt sich der Bau dem Schloß Raudnitz in Böhmen durchaus ähnlich: Ein Quadrat von nicht übermäßiger Ausdehnung, dessen Mitte wieder einen quadratischen Hof bildete. Die Façaden sind einfach gehalten, mit einem gequaderten Erdgeschoß, wechselnden Verdachungen im ersten Stock und schlichten Mezzaninfenstern darüber. Nur an den Eckpavillons füllen in beiden Obergeschossen Nischen die Schäfte zwischen den Fenstern und erhebt sich als Bedachung je ein achteckiger Laternenaufbau mit schwerer Kuppel. Das Thor ist mit mäßigem Reichthum ausgebildet. Sehr bemerkenswerth war die jetzt zerstörte Gartenanlage mit ihren breiten Blumenparterres und verschlungenen Gängen zwischen beschnittenen Bäumen, ihrem Gartentheater und Orangeriehaus.

Petrini's Kunst ist um deswillen von Wichtigkeit für den Gang der Architektur in Deutschland, weil der Meister, früh losgelöst von seiner Heimath, durch Jahre mit rein technischen Dingen beschäftigt, von dem Zusammenhang mit den italienischen Zeitgenossen, mehr als die bayrisch-österreichischen Architekten, befreit war und so, obgleich in Franken als der „wälfche Baumeister“ berühmt, doch freier von unmittelbaren Einflüssen war, als viele seiner deutschen Genossen. Seine Kunst ist derb, wie das Leben des durch den dreißigjährigen Krieg verwüsteten Landes, und wenn der Künstler auch im Detail nie feinen nationalen Ursprung verleugnet, so würden doch seine Werke durch ihre über das Ziel schießende Kraft in der Heimath mindestens ebenso fremd erscheinen, als sie auf dem fränkischen Boden eine scharf erkennbare Sonderheit bilden.

¹⁾ S. Kleiner, *Accurate Verstellung des Jagdschlosses Marquardburg*. Augsb., S. Wolff, 1731. Ich habe das Schloß nicht selbst gesehen, sondern urtheile nach dieser Publikation.

Schon unter Petrini arbeitete ferner *Valentino Pezani* († 1719), dessen Hauptwerk die durch ihre scharfe konkave Krümmung, wie durch die fortgeschrittene Ausbildung ihres Details sich auszeichnende Façade des Neumünsters (1711—1719) ist.

Auch in protestantischen Landen sah man italienische Meister nicht ungern. Unter diesen war die tief in katholisches Gebiet einschneidende Markgrafschaft Ansbach der Einwanderung vom Süden am bequemsten gelegen. Der Markgraf Wilhelm Friedrich, der das Leben eines Barockfürsten in vollen Zügen genoß und daher auch einen lebhaften Bauinn entwickelte, vermittelte dieselbe, indem er die alte Residenz seiner Hauptstadt niederreißen ließ (1710). Unmittelbar darauf (1713) begann der Bau des Schlosses zu Ansbach.¹⁾ Die Façade derselben ist in ihrer Architektur durchaus noch auf das Engste mit den in den Alpenländern errichteten Gebäuden verwandt. Aus dem Graben, welcher den Bau vom Schloßplatze trennt, erhebt sich der Unterbau in zwei niederen Geschossen. Eine Brücke führt zu dem schlichten Hauptthor. Die beiden Hauptgeschosse fassen verkröpfte, jonische Pilaster zusammen, während die unteren Stockwerke rusticirte Pfeiler lothrecht gliedern. Die Fenster sind in die schmalen Interkolumnien eingezwängt; nur in den Vorlagen ornamental etwas ausgezeichnet. An den Ecken sind die Pilaster gekuppelt, sonst begegnen wir der ruhigen Wiederkehr von 20 Vertikalgliederungen und 21 Fenster systemen. Eine Attika über dem schlichten Hauptgesims wird über den Vorlagen von Statuen gekrönt.

Als Architekt wird *Gabriel de Gabriellis* genannt. Doch wurde die Witwe des inzwischen verstorbenen Fürsten, Markgräfin Christiane Charlotte, wegen der dem Gebäude gegebenen „irregulären Struktur und anderer Unbequemlichkeiten“ veranlaßt, den Bau 1725 zu erweitern. Es entstanden damals die Seitenfaçaden, welche gleichfalls vierstöckig, doch wesentlich höher und sichtlich jünger und ohne besonderen architektonischen Werth sind, Werke des *Leopold Retti*, die derselbe 1732 unter Markgraf Karl Wilhelm Friedrich vollendete. Gabriellis war inzwischen in bischöflich Aichtättsche Dienste getreten und stand 1735 mit der Stadt Augsburg in Unterhandlung betreffs der Uebnahme des Postens eines reichstädtischen Baudirektors.²⁾ Der innere Ausbau des Schlosses wurde durch Retti bewirkt. Es ist nicht schwer, zu unterscheiden, was dem ersten und was dem zweiten Architekten angehört.

¹⁾ Georgi, Nachrichten von der Stadt und dem Markgrafenthum Ansbach, 1732.

— J. B. Fischer, Gesch. u. Beschrb. der Stadt Ansbach. Ansbach, 1786.

²⁾ P. v. Stetten, Kunstgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsb., 1779.

Denn Retti ist ein mehr nach dem Rococo hinneigender, Gabrielis ein mehr italienisch gefühlter Architekt. Hierdurch ist auch erklärt, was es mit der „irregulären Struktur“ für eine Bewandniß hat. Es ist der Kampf, den Schlüter gegen Sturm und Eosander von Göthe an einem andern Hohenzollernschloß fast in derselben Stunde kämpfte, der auch hier mit der Niederlage des barocken Meisters endete. Dies ist um so beachtenswerther, als der Schloßhof zu Ansbach (Fig. 48) unverkennbar in Anlehnung an jenen in Berlin geschaffen wurde.

Das Motiv der über rusticirtem Postament sich erhebenden großen Ordnung, hier von kompositen Pilastern, ist den Berliner Südportalen, die nicht eben glückliche, hier als in die beiden Hauptgeschosse, im untersten in Rustika sich wiederholenden Fenstermotiv mit korinthischen Säulen und darüber im Bogen gespannten Architrav dem dortigen großen Treppenhaus entlehnt. Aehnlich, doch ohne Gesims und dafür in Rustika ist das Erdgeschloß ausgebildet. Die Grundanlage ist dagegen durchaus eigenartig, ein unregelmäßiges Viereck, um welches ein Umgang führt. In zwei Ecken befinden sich eigenartige, aus dem Dreieck gebildete Treppen, während an den Seitenfronten starke Risalite die Wirkung der mittlsten Achse beleben. In Folge des breiten Fenstermotives bestehen oben nur je drei Achsen an jeder Front. So ist eine gewisse Größe und Kraft der Hoffront eigen, welche an der Fassade nicht in gleicher Weise zur Geltung kommt. Auch die Durchfahrt ist stattlich durch gekuppelte Säulen in drei Schiffe getheilt.

Die Fürstbischöfe von Eichstätt wohnten bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts noch auf der Willibaldsburg. Der böfische Franz Ludwig (1725–1739) begann die Residenz in der Stadt auszubauen (1730 vollendet). Diese dürfte *Gabrielis'* Werk sein, ein nur unscheinbarer Bau. Höchstens die an das System des Liechtensteiner Majoratshauses in Wien erinnernde Gartenfassade und die an der geringen Höhe der Stockwerke leidende Doppeltreppe vermögen Antheil zu erwecken. Letztere wurde erst 1762 vollendet. Im Kanzleigebäude (1728–1730), der dem Schloß gegenüber gelegenen phantasielosen Front, weist das Mittelmotiv auf den Hof des Schloßes Ansbach. In den barock unruhigen Fasadn der Cavalierhöfe, sowie in der unschönen Front des Domes macht sich ein der Wiener Schule nicht fern stehender, aber der strengeren Zucht derselben entlaufener Architekt geltend.

Aus dem Jahr 1775 finde ich *Mauritius Pedetti* als Eichstätter Hocharchitekten genannt.

Stilverwandt mit diesen Bauten, doch zierlicher in der Durchführung ist die Bibliothek zu Neuburg a. d. Donau.

In der Baugeschichte des Schloßes zu Rastatt wird ein *Mattia*

de' Rossi, und zwar der Schüler Bernini's genannt, als derjenige, welcher den Plan zu demselben entworfen haben soll. Der Bauherr, jener thatkräftige Markgraf Ludwig Wilhelm, welcher in glänzender Feldherrnlaufbahn sich an der Spitze der kaiserlichen Heere an der französischen, wie an der türkischen Grenze hervorragend bethätigte, scheint schon vor dem Riswicker Frieden (1697) eine Bauhätigkeit begonnen zu haben. Da aber der italienische Meister schon zwei Jahre vor demselben starb, da ferner im Bau wenig Anklang an die römische Schule zu

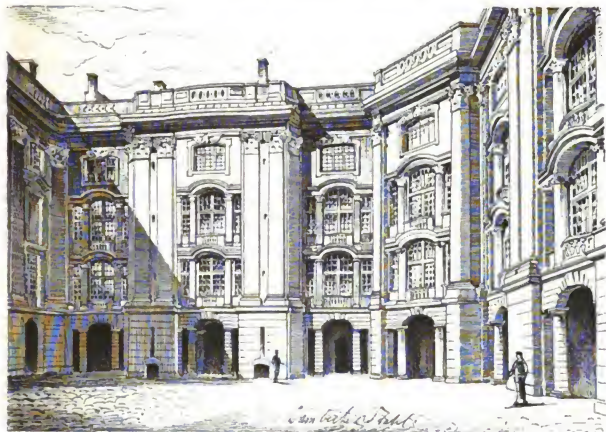


Fig. 48. Schloss zu Ansbach. Hof.

finden ist, so erscheint es zweifelhaft, ob nicht ein späterer Namensvetter aus der weit verbreiteten Familie gemeint sei.

Neben ihm erscheint *Antonio Roli* (geb. zu Bologna 1643, † dafelbst 1696) als Maler am Bau beschäftigt, ferner sein Bruder *Giuseppe Roli* (geb. 1645, † 1727) und andere bologneser Meister. Bei der Ausstattung des Baues, namentlich bei der Stukkirkung des Festsaales, der reich entwickelten Decken und zahlreichen reizvollen Details, der Anlage der nach bologneser Art mit Oberlicht versehenen Treppe und bei vielen von dem sonst Erhaltenen mögen diese Künstler mitgewirkt haben. Die Fassade aber, wie die ganze Anlage gehört wahrscheinlich einem deutschen Künstler an.

Einige Kirchenbauten in den geistlichen Gebieten der Rheinlande geben Kunde von dem allerdings bescheidenen Einfluß italienischer Meister auch auf diesem Gebiete. In den Baulichkeiten des Kölner Jesuitenkollegs, namentlich in jenem Giebel, welcher der Kirchenfaçade zum Gegenstück dient (1715) (Siehe Fig. 7), erkennt man die enge Verwandtschaft zu den oberösterreichischen Bauten: in vier Stockwerken übereinander gebaute Fenster, gestreckte Pilasterordnungen. Reicher, belgisch beeinflusst und schon von nordischen Barockgedanken durchtränkt ist die Marienkirche (1716) in der Schnurgasse mit in zwei Stockwerken sich aufbauender, giebelgekrönter Façade und auf gothischem Grundriß sich entwickelnder Anlage. Die Kirche St. Maria im Elend sei auch hier als einfacher in Backstein ausgeführter Bau jenes Zeitabschnittes genannt, während die sehr kunstlose Marienkirche in der Schwalbengasse wohl etwas älter sein dürfte. Im Allgemeinen war aber für die Rheinlande die Zeit zu Bauten größeren Umfanges infolge der politischen Lage nicht günstig.

Welchen Volkes *Johann Franz Guernier*¹⁾ war, vermag ich nicht zu sagen. Er selbst nennt sich „architectus romanus“, wogegen sein Name freilich zu sprechen scheint. Ich kenne nur ein Werk seiner Hand, welches aber auch zu den gewaltigsten seiner Art gehört, die Anlage des Karlsberges, der heutigen Wilhelmshöhe.

Am Fuße des Berges plante Guernier die Errichtung eines Schlosses, welches aus einem lang gestreckten Hauptbau bestehen sollte, an den sich gegen die Stadt zu kurze Flügel anlegten. Das Erdgeschoß und der erste Stock, deren Fenster eine einfache Umrahmung zeigten, waren durch seitliche Lifenen und ein abschließendes Gurtgesims zusammengefaßt. Beide durchbrach in der Mitte eine mächtige, fünffache Bogenstellung, welche den Blick auf die großartige Parkanlage eröffnete. Das Hauptgeschoß, von Gesims und figurenbekrönter Attika abgeschlossen, zeigt in glatter Folge kräftig gebildete, einfache Fenster. Die ganze Anlage erinnert in ihrer einfachen Größe und wuchtigen Gestaltung an römische Kalinen und begründet somit die Bezeichnung, welche der Meister sich zulegte. Rückwärts sind an den Bau zwei Treppen angelehnt, während sonst die Grundrißgliederung nur in Querteilungen des gestreckten Oblongs besteht. Häuser für das Gefolge lagen getrennt vom Hauptbau. Dieser bedeutet jedoch nur den Anfang einer der kühnsten dekorativen Gedanken. Hinter dem etwa 170 Meter breiten Blumenparterre, auf dem das Schloß steht, zieht sich, dem Anstieg des Habichtswaldes folgend, eine 470 Meter lange Kas-

¹⁾ J. F. Guernier, *Delinatio montis, qui nunc Carolinus audit*, Cassel, 1706.

kadenreihe hin, welche neunmal von breiten Wasserbecken durchbrochen wird. Springbrunnen steigen aus jedem derselben empor. Auf der Höhe breitet sich wieder eine Plattform von circa 190 Meter aus, deren Mitte ein kleiner Kuppelbau einnimmt. Strahlenförmig von ihm ausgehende Wege theilen den ihn umgebenden runden Teich in fächerförmige Flächen. In Verfolgung der Achse ist abermals, der Berglehne folgend, eine 280 Meter lange, wieder von fünf Becken unterbrochene Kaskadenreihe angelegt. Diese schließt endlich ein mächtiges Wasserfchloß ab, ein Achteck von 40 Meter Durchmesser, drei Stock hoch, mit zahlreichen Kammern, einem inneren achteckigen Hof, plattem Dach, welches eine Balustrade und Statuenreihen umgeben. Die unteren Stockwerke, wie die die Kaskadenreihen abschließenden Terrassenbauten, über welche die Fluthen wasserfallartig sich ergießen, sind in Naturgestein oder derbster Rustika ausgeführt, auch der obere Stock zeigt ganz schlichte, gleichsam primitive Formen, der Bestimmung des Baues durchaus entsprechend. Dagegen sind auf den $1\frac{1}{4}$ Kilometer Weg, welchen das Wasser von der Höhe des Berges herabfließt, zahlreiche Fontainen, Wasserfälle, Grotten, Figurengruppen in reichster Abwechslung angebracht, die Vorzüge einer lieblichen Natur, die Reize der Bodengestaltung meisterhaft benutzt, um das Schloß zum Mittelpunkt nicht nur eines Parkes, sondern des weiten Landes rings umher zu machen. Denn in Verlängerung der Achse führt eine prachtvolle Allee bis an die Mauer des alten Cassel, so daß auf fast eine Meile die Umgegend in Beziehung zu dem Schloß gesetzt, von ihm als ächtem Sitz eines souveränen Fürsten beherrscht wird. Man braucht den Geist dieser Anlage nur mit modernen Denkmalen zu vergleichen, um zu erkennen, welch' gewaltiges Gestaltungsvermögen der autokratischen Herrschaft und welch' weitsehende Planung den Künstlern jener Zeit eigen war. Die ganze Anlage steht unzweifelhaft über jener der französischen und italienischen Gärten. Versailles und Caserta sind allein mit derselben in Vergleichung zu ziehen. Aber sowohl hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung, wie namentlich in Bezug auf die dem Gedanken innewohnende Kraft, steht Wilhelmshöhe über jenen beiden in die Ebene hineingezeichneten und daher in ihrer Gesamtheit unübersichtlicheren Gartenwerken.

Mit Guernier ist wohl der Meister *Querini*¹⁾ übereinstimmend, der das Schloß zu Herrenhausen (1698) bei Hannover errichtete. Der Bau gliedert sich in einen ganz schlichten zweistöckigen Herrenflügel, mit großer Freitreppe für das Obergeschoß, nach dem Garten zu in weit vorspringende einstöckige Flügel. Nach der entgegengesetzten Seite

1) T. H. Unger, Hannover. Hannov. 1882. — vgl. Stich von I. van Lasse und S. S. Müller. Gurliitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

zieht sich ein im Halbkreis geschlossener Arkadengang hin. An die Flügel legen sich, ähnlich wie in Salzdahlum, das Herrenhausen nahe verwandt ist, Fontainen mit Grottenwerk, Nischen und Kaskaden — unbedeutende Werke, doch bei dem künstlerischen Minderwerth des Ganzen immerhin noch ein Trost. Auch in dem Garten, der weit ausgedehnt, und mit vielfachen Fontainen, Teichen etc. ausgestattet ist, herrscht ertödtende Langeweile, wenn es gleich der große Leibnitz selbst war, der die Wasserkünfte angegeben hat. Das beachtenswerthe dürfte noch das auffallend große, mit vielen koulißenartig gestellten Statuen geschmückte Naturtheater sein. Im Jahre 1726 entstand die prächtige Herrenhausen mit Hannover verbindende Allee.

Neben diesen Künstlern spielt der bereits genannte Stukkator *Giovanni Simonetti* eine nicht unbedeutende Rolle, welcher, wie wir sahen, gleich Frisoni aus der Prager Schule hervorging, am Palais Czernin mitwirkte, später an der Börse zu Leipzig, sowie in Magdeburg thätig war. Dort stammt von ihm das Palais des Herzogs von Barby, die jetzige Domdechantei am Domplatz und wahrscheinlich auch das 1700—1714 entstandene „königliche Haus“, jetzt Kammer. Ersteres ist ein streng im Stile Berninischer Paläste gehaltenes Werk mit höherem Mittelfrisalit, vor welchem ein Balkon auf toskanischen Säulen sich hinzieht, durch Schmuckfiguren auf die Verdachungen des Mittelfensters ausgezeichneter Achse und mit ganz schlicht gehaltenen Seitenrisaliten. Die Kammer hat eine noch strengere architektonische Haltung und ordnet sich völlig dem unverkröpften, kräftigen Hauptgesims unter. Der Balkon ist hier noch bedeutender ausgebildet. Endlich bethätigte sich Simonetti am Bau des Schlosses zu Schwedt an der Oder, wo aber höchstens die Profile der schlichten Stukkgesimse in den Zimmern an ihn erinnern. Dagegen mag sein Antheil an dem von *Cornelius Ryckwaerts* begonnenen anhaltischen Schloß zu Zerbst (1696—1708) kein unbedeutender gewesen sein. Hier dürfte von ihm außer der derben Stukkirkung einzelner Räume, besonders der hohen Kehle des Festsaales, die Umkleidung der Hof façade mit einer an süddeutsche Vorbilder mahnenden gestreckten Pilasterordnung und der malerische Aufbau des in seiner Anlage ziemlich unfreien Treppenthurmes sein. Auch die reizvollen jonischen Säulen und gebogenen Balkone vor den Thoren könnten noch sein Werk sein. Die Bau thätigkeit im Innern dehnte sich freilich bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus und hinterließ nicht unbedeutende Zeugnisse in nach Art des *Cuvillier* stukkirkten Decken und nach Art des *Knobelsdorff* nicht eben sonderlich fein ausgebildeten Zimmer-

einrichtungen. Einige prächtige Stukkdecken des unfertigen Obergeschoßes zeigen die Formen etwa der verwandten Arbeiten im Würzburger Schloß. Sichtlich haben verschiedene Hände hier geschaffen. Auch zwei stattliche Wohnhäuser an der Freieung zu Zerbst, beide von 1707, in welchen sich hugenottische Bauweisen mit barockem Detail in der Stukkverzierung mischen, gehören wohl dem Simonetti an. Ganz nahe dem Umbau des Zerbst'ser Schloßes steht das neuerrichtete Schloß zu Barby, dessen Bau 1701 begonnen zu haben scheint. Die Formen des stattlichen Werkes sind trocken und gespreizt,



Fig. 49. Universität zu Breslau.

eine Mischung von holländischer Beschränktheit im Ausdruck und süddeutscher Größe der Motive. Der mittlere Treppenthurm, der die ganze Anlage ungefickt durchschneidet, giebt der Umrißlinie Leben und Bewegung. Die frühere Schloßkapelle im linken Querflügel ist zerstört. Es scheint also Simonetti bald in feinen Kunstanschauungen in's Schwanken gekommen zu sein, seit er im Norden völlig heimisch wurde, ebenso wie sein Bruder, welcher in Bunzlau als Rathsherr lebte und wirkte, völlig eingebürgert für das Wohl und Wehe seiner neuen schlesischen Heimath lebhaft bemüht sich zeigte.

In Schlefien¹⁾ hat unzweifelhaft der Katholicismus künftlerifch größeres geleitet, als die Proteftanten. Aber eine eigene Schule bildete fich dort nicht heraus. Alle Bauwerke find abhängig von dem übermächtigen Einfluffe Prags. Dies zeigt fich alsbald in Breslau im Bau der Jefuitenkirche (1689—1698), einem liebenjochigen, einfchiffigen Bau, mit Emporen zwifchen den nach innen gezogenen, fchweren Pfeilern. Die Formen find prunkvoll, ganz im Geift der Stukkatoren-Architekten gehalten. Aehnlich ift die angeblich von dem Jefuitenpater *Chriftoph Tausch* entworfene Univerfität (1728—1729) (Fig. 49), deren mächtige Front fchon Formen der deutlichen Barockkunft mit italienifchen Grundgeftaltungen mifcht. Ein dekoratives Meifterftück voll barocker Leidenschaft ift der vom Jefuiten *Kube* ausgemalte Mufikfaal. Daß Italiener in Breslau arbeiteten, erfahren wir aus der Nachricht, der dort wohnende *Domenico Antoni de' Rossi* habe 1689 am Schloß Fürftenftein bei Waldenburg gearbeitet.

Ueber Schlefien hinaus erftrckt fich die Wanderung der italienifchen Meifter. Am Hofe des Königs Johann Sobieski wurden fie in Warfchau heimifch. Die älteren Schlöffer Warfchau zeigen fehr einfache, doch durchaus italienifche Formen. Das fünfstockige Königsfchloß, welches Sigismund III. zu Anfang des 17. Jahrhunderts erbaute, fcheint wie ein Nachklang von Palazzo Caprarola hinfichtlich des Grundriffes, nicht aber hinfichtlich der ganz trockenen Façaden. Das fogenannte Kafimirfche Palais und das Schloß Ujasdow zeigen die für Warfchau typifch werdende Grundform eines Rechteckes mit thurmartig ausgebildeten Eckvorlagen. Die architektonifchen Formen an allen diefen Bauten find fehr befcheidene. Eine höhere Kunftgeftalt gewinnen fie erft in den Palais, welche feit der Regierungszeit König Auguftus II. in Befitz der fächfifch-polnifchen Krone kamen, des fpäteren Sächfifchen und Brühlfchen Palais. Bei beiden entwickeln fich die Eckthürme, welche bei Ujesdow noch an die böhmifchen Jefuitenbauten und das Schloß zu Gitchin mahnten, zu geräumigen Flügeln, die fich an den Mittelbau pavillonartig anlegen. Die formale Unbeholfenheit äußerte fich noch am Mittelbau des jetzt umgebauten Sächfifchen Palais²⁾ in überrafchender Weife, während am Brühlfchen durch Quaderung des mit Nifchen gefchmückten Erdgefchoffes, durch Arkadenftellungen im Hauptgefchoß fchon eine Wirkung erzielt ift, die

¹⁾ H. Lutfch, die Kunftdenkmäler der Provinz Schlefien, Breslau 1888.

²⁾ Ich kenne die Warfchauer Bauten auch aus den fehr lehrreichen Plänen, welche fich im Dresdener Hauptftaatsarchiv erhielten. Schriftlichen Mittheilungen des Herrn Prof. Dr. H. von Struve in Warfchau verdanke ich die kunthiftorifchen Daten.

an das Palais im Großen Garten zu Dresden erinnert. Es wird auch früh ein sächsischer Künstler in Warschau genannt, *Deybel*. Unter den Warschauer Kirchen ist keine aus jener Zeit von besonderem Werth. Die Reformatenkirche (um 1670), die Kreuzkirche (um 1680), die Kapuzinerkirche (um 1680) sind gleich schwerfällige, unerfreuliche Bauten. Namentlich die letztere, das Werk des Hofarchitekten *Agostino*

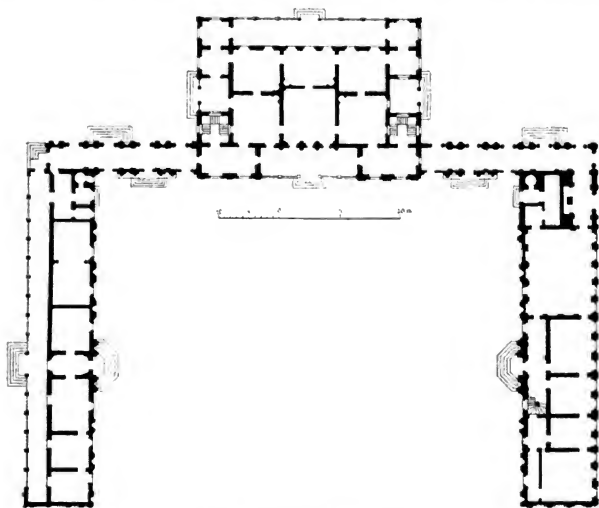


Fig. 50. Schloss Willanow, Grundriss.

Locci, zeigt eine kalte Leere, welche durch die Absicht, Palladio's Façaden mit einer Ordnung fortzubilden, hervorgerufen wird.

Das Hauptbauwerk des Königs war die Aufführung des bei Warschau gelegenen Schlosses Willanow (Fig. 50). Nach Sobieszczanski¹⁾ entwarf den Plan desselben der König selbst, bearbeitete denselben jedoch *Giuseppe Belotti*, wogegen *Isidoro Alfetti* (aus Mailand), welcher 1676 polnischer Staatsbürger wurde, *Ceroni* und *Locci* „zu Rathe

¹⁾ Kunst in Polen, II. 45.

gezogen wurden“. Aus erhaltenen Briefen geht hervor, daß zwischen 1686 und 1694 Locci der Bauleitende war. Der Kern des Schlosses Willanow entspricht vollkommen den geschilderten polnischen Schlössern: Ein rechtwinkliger Mittelbau, an den sich vier Eckflügel anlegen. Die Dekoration der Gartenfaçade dürfte noch die von den italienischen Meistern geschaffene sein. Dort finden sich reiche Stukkverzierungen, Reliefmedaillons, Blumengehänge, welche an iteirische Bauten mahnen. Später kam unverkennbar eine nichtitalienische Hand über das Bauwerk. Es soll später nachgewiesen werden, daß es jene des *Andreas Schlüter* war.

Die italienischen Künstler scheinen völlig freie Hand in den slavisch-katholischen Ländern gefunden zu haben, wo sie schon vom 16. Jahrhundert her den Boden zu ihrer Aufnahme vorbereitet fanden. Dies beweisen weiter die Städte Posen, in welchen sich zu Ende des 17. Jahrhunderts neues Kunstleben zu regen begann. In Posen ist die Stadtpfarrkirche ein Werk, welches sich den Arbeiten der Carlone nähert. Namentlich das Innere ist von sehr bedeutender Wirkung: ein lateinisches Kreuz, mit Kapellen umfüntem Langhaus, vor dessen Pfeiler stämmige komposite Vollsäulen gestellt wurden. Die reiche Ausbildung der Emporenöffnungen, das mächtig vorgekröpfte Hauptgesims, die Figuren und der sonstige reiche Schmuck der Gewölbe sind im Sinne der österreichischen Bauten gehalten. Minderwerthig ist die Jesuitenkirche, trotz des starken Formenaufwandes an der Façade, bei welcher zwei kleine Seitenthürme mit dem Mittelgiebel an Höhe wetteifern. Das Jesuitentift, namentlich der an den vier Ecken mit Treppenthürmen versehene Hof desselben ist von einfacher und doch gespreizter Gliederung. Leider gebrach es mir an Zeit, die übrigen Bauten Posen zu untersuchen.

Ueberfchaub man das Wirken dieser italienischen Meister, so erstaunt man über die Fülle ihrer Werke. Es ist allein technisch eine ganz außerordentliche Leistung, welche sie während der Dauer etwa eines Menschenalters vollbrachten, und eine künstlerische noch dazu. Denn sie vollendeten in Deutschland einen Stil, der zwar italienisch seinem ganzen Inhalte nach, deutlich aber hinsichtlich seiner Geburtsstätte ist. Es ist nicht dasselbe, was die flinken Künstler aus den lombardischen, tyroler und graubündner Alpen in Mailand, Genua und Rom und was sie an der Donau, Ikar und Moldau schufen, es bildete sich ein deutsch-italienischer Stil aus, der rückwirkend sich in Oberitalien bemerkbar

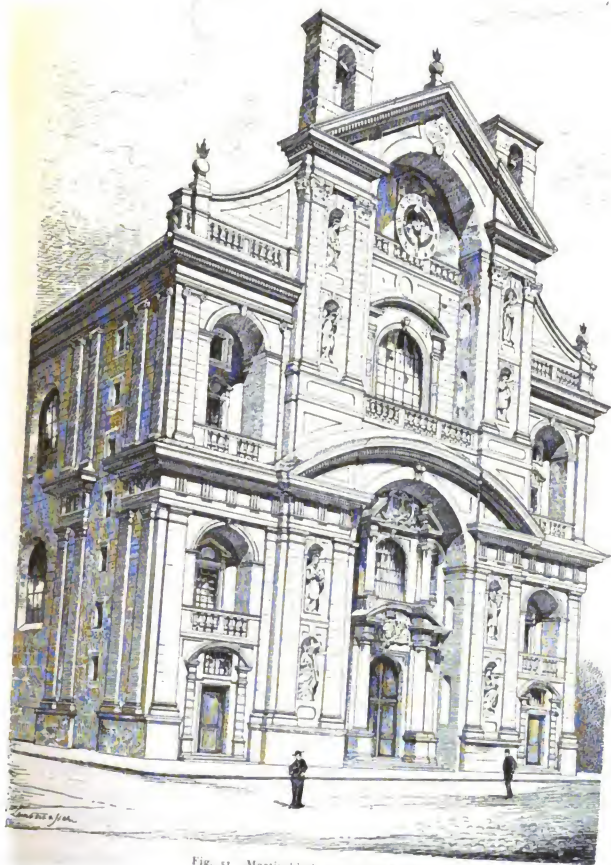


Fig. 57. Martinskirche zu Bamberg.

machte. Jene Paläste zu Mailand und Brescia, die so eigenartig von der sonst in Italien stets gewährten Ruhe des Entwurfes abweichen, sind jüngeren Ursprungs als die verwandten Werke in deutschen Landen. Indem die Italiener in enge Berührung mit dem deutschen Volke kamen, mit seinem immer sich vorkehrenden Sinn für schmückenden Reichtum, für das Einzelne und Befondere, nahmen sie von demselben manches auf in ihre Kunst und übertrugen diese der Heimat. Es wurde schon hingewiesen, daß der Thurmbau in Rom fast ganz durch oberitalienische Meister eingeführt wurde, also von den Grenzen Deutschlands und seiner gothisirenden, aufstrebenden Bautendenz, nach dem Mittelpunkt des Katholicismus getragen worden ist; es wurde dargestellt, wie Pozzo's Einfluß sich dahin umschreiben läßt, daß er den Barockstil Italiens mit den Gedanken der deutschen Kleinmeister, etwa eines Ditterlin, befruchtete. So gaben die in Deutschland schaffenden Italiener nicht nur, sondern sie empfingen zugleich.

Auf ihrem Thun ruhte aber kein Segen. Wie die Namen der gleichzeitig in Deutschland wirkenden und hoch gefeierten italienischen Tonkünstler für ihr wie für unser Volk verfunken und vergessen sind, so haben sich auch diejenigen der Baumeister nicht in lebendiger Erinnerung erhalten. Schwerlich werden sie je über den Kreis der Fachleute hinaus Klang und Bedeutung erhalten. Sie haben wohl Tüchtiges geleistet, aber die Welt ist durch sie nicht um einen Gedanken gefördert. Getrennt von der Wurzel aller Kraft, vom Volksthum, verloren lie sie in dankloser Meisterschaft.

Nur wenige Namen treten hervor, *Pozzo* und die der *Galli Bibiena*.

Andrea del Pozzo war, wie wir sahen, ein Tyroler und vielleicht ein Deutscher. Sein Name behielt wohl kaum ausschließlich seiner malerischen und architektonischen Verdienste wegen einen so außerordentlich hohen Klang. Nur Weniges hat die Geschichte über sein Leben und Wirken uns erhalten. Denn ein literarisches Jahrhundert wie das achtzehnte, hatte wenig Theilnahme für die künstlerischen Leistungen der vorausgehenden Zeit. Es war der Lehrer der Perspektive, der Meister der Geometrie, der Gelehrte, welchem man Ruhm und Anerkennung zollte, selbst als man nicht Spott genug für seine Kunst fand. Sein Buch machte seinen Namen berühmt; über alles, was er sonst that und schuf, was er nicht selbst in demselben verzeichnete, haben wir nur kümmerliche Nachricht. Es wird noch zu untersuchen sein, in wie weit Pozzo sich über seine Zeitgenossen unter den Tyroler Malern an künstlerischer Bedeutung erhebt, ob nicht dort in den Alpen mehr als am Tiber seine künstlerische Heimath sei.

In deutschen Landen machte er sich zuerst geltend, als er um

1700 noch von Rom aus den Dom zu Laibach entwarf (1700—1706), welchen *Francesco Ferrata* (aus Mailand), Architekt der Provinz Krain, der deutsche *Michael Samerl* und später an Ferrata's Stelle tretend *Francesco Bombasii* ausführten. Ilg schildert den Bau als einen überraschend nüchternen. Bald folgte (1701) die Kirche des Jesuitenkonventes zu Trient, welche einen malerischen Straßenabschluß schaffen sollte. Beide Arbeiten kenne ich nicht aus eigener Anschauung.

Das Hauptwerk des Meisters ist jedoch der Umbau der Universitätskirche zu Wien (nach 1704), deren ganze innere Anlage ihm zugewiesen werden darf. Man könnte annehmen, daß die älteste Anlage jener der St. Michaelskirche in München ähnlich gewesen wäre. Der Bau theilt mit dieser das nun von Pozzo in lebhaften Farben ausgemalte und reich stukkirte Tonnengewölbe über dem weiträumigen Langhaufe. Neu ist vorzugsweise die Gestaltung der je vier Seitenkapellen. Zwischen die jonischen Pilaster und deren verkröpftem Gebälk sind mächtige Arkaden angelegt. Deren Kämpfergeלים wurde durchlugegeführt und ruht auf je zwei Säulen, welche theilweise gewunden, immer aber von üppig reicher Wirkung sind. Durch Schildöffnungen über dem Gebälk sieht man die die Emporen erhellenden Oberlichter, während sonst nur aus dem Obergaden der wuchtigen, farbenfatten Architektur Licht zugeführt wird. Der Altar, wenigstens die noch von Pozzo's Werk erhaltenen vier ihn umrahmenden Säulen, der gemalte Dom über der Mitte des Langhauses zeigen die sichere Faßt des Künstlers in bester Thatkraft.

Die spätere Zeit führte Pozzo nach Franken. In Bamberg schuf er für seinen Orden die Martinskirche (1686—1720) (Fig. 51). Auch dieser Bau entspricht wenig den Erwartungen, welche man an ein Werk des so viel gefeierten und gefelmähten Meisters stellt. Der Grundriß, welcher aus mittelalterlichem Bau entstanden ist, zeigt bei mächtigem Hauptschiff und nur je zwei Kapellen im Langhaus, in seiner brückenartigen Empore längs den wenig ausgebildeten Querschiffen die jesuitische Gestaltung etwa von Innsbruck. Die trockene Formengebung spricht gleichfalls gegen eine Betheiligung des Meisters, sondern eher für die Mitwirkung des *Petrini*. Selbst die Ausmalung der über der Vierung schwebenden flachen Kuppel, zu der er, wie zu den Altarbildern die Zeichnungen lieferte, zeigt, daß die ausführende Hand sich ihre Selbständigkeit zu wahren trachtete. Nur die rein dekorative, durch die eigenthümliche Versetzung der wagrechten Linien ausgezeichnete, aber geistreich entworfene Façade (1690) scheint von Pozzo geschaffen zu sein.

Außer durch sein Buch, durch die in demselben verbreitete Lehre

perspektivischer Hochkünfte, läßt sich demnach ein ähnlich tiefgehender Einfluß wie auf Rom von dem Wirken des Tyroler Meisters in Deutschland nicht nachweisen.

Ganz anders ist dies bei den *Galli Bibiena* der Fall. Die Triumphzüge, welche die Bologneser Meister über die deutschen Bühnen machten, wurden bereits geschildert. Aber doch scheinen die Meister nur an zwei Orten auf die Monumentalkunst Einfluß erlangt zu haben, in Wien und in der Pfalz.

In Wien hatte ihnen ein Landsmann vorgearbeitet, *Ludovico Ottavio Burnacini*. Dieser erbaute, nach Ilg, die Pfarrkirche zu Laxenburg (seit 1693, Ende des 18. Jahrhunderts umgebaut) und arbeitete an dortigen Schloß (1687—1693). Sein Hauptwerk aber ist die Pestfäule (1687—1693) auf dem Graben zu Wien. Dies sonderbare Denkmal, welches aus einem reich gegliederten Sockel und einem über diesem sich erhebenden schlanken Aufbau plattischer, von zahlreichen Figuren belebter Wolken besteht, übertrifft an phantastischer Geziertheit noch die Guglien Neapels. Was der Architekt an derselben machte, ist, abgesehen von der sehr feinen und wohl empfundenen Profilierung, von abschreckender Geschmacklosigkeit und nur die Meisterschaft des Bildhauers macht das Werk erträglich. Trotzdem fand daselbe in ganz Oesterreich vielfache Nachahmung und verdrängte die Vorliebe für die Marienbildsäule in München, welche 1656 auf dem Ring zu Prag und 1668 durch *Balthasar Herold* am Hof zu Wien und auch sonst vielfach zu ähnlichen Werken angeregt hatte. In Linz entstand eine gewaltige Dreifaltigkeitsfäule (1723 vollendet), welche sichtlich von deutschen Meistern geschaffen, doch mit gleicher Verwendung plattischer Wolken sich auf dem Franz-Josefplatz in reichem Aufbau erhebt. Der Sockel ist auch hier von großer Feinheit der Durchbildung. Eine Mischung der beiden Arten von Säulendenkmälern bildet die Marienfäule auf dem Niederring zu Olmütz (1716) von *Wenzel Rander*, deren Fuß von Wien entlehnt ist. Als Träger der Madonnenstatue erscheint dagegen eine gewundene korinthische Säule. Noch großartiger ist die gleichfalls von Rander begonnene Dreifaltigkeitsfäule (1717—1749) auf dem Oberring, deren Sockel in drei Absätzen bis zu einem die Statuengruppe hochhaltenden Obelisk ansteigt. In Teplitz, Krems, St. Pölten und zahlreichen anderen österreichischen Städten habe ich ähnliche Denkmale gesehen, welche in provinzieller Fortbildung immer ausschweifender und formloser wurden.

Die plattische Schöpfung Burnacini's stimmt geistig völlig überein mit seinen für den Wiener Hof geschaffenen Theaterdekorationen, in welchen eine krause und an eigentlichem Schwung arme Phantasie

sich in den barockesten Gedanken bis zur Ermüdung zu übertreffen verfuht.

Während sich hier in ihm die phantastische Seite des deutschen Barock mit der Schaffenslust der Bologneser Schule vereint hatte, zeigten sich die Theaterbaumeister, die *Galli Bibiena* in ihren Außenarchitekturen weitaus gemäßigter. Ich weiß nicht, in wie weit die beiden in Wien thätigen *Galli Bibiena*, *Giuseppe* und *Antonio* am Bau des Wiener Burgtheaters (1741, erweitert 1756) beteiligt waren, welches äußerlich in wohl abgewogenen, aber ziemlich leeren Formen gehalten ist, innerlich durch die vom Grundstücke bedingte, gestreckte Gestalt auffällt. Sicher ist, außer der inneren Ausstattung einzelner älteren Werke, meines Wissens überhaupt keine selbständige Arbeit als den *Galli Bibiena* zugehörig nachweisbar.

Ungleich bedeutender entfaltet sich die Thätigkeit des *Alessandro Galli Bibiena* († 1760), welcher Architekt des pfälzischen Hofes wurde,

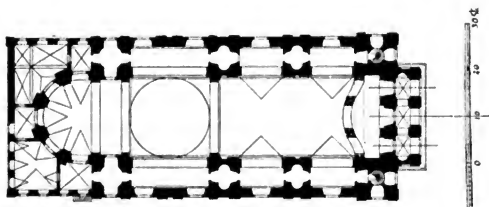


Fig. 52. Jesuitenkirche zu Mannheim. Grundriss.

und die Jesuitenkirche zu Mannheim (1733—1756) (Fig. 52 u. 53) schuf, eine durchaus eigenartige Anlage, welche in vieler Beziehung zeigt, wie sehr der Meister schon deutsche Gedanken in sich aufgenommen hatte. Sie besteht aus einem lateinischen Kreuz mit ganz schmalen, niederen Seitenschiffen, nur zwei breiten Jochen im Langhaus, im Halbkreis geschlossenem Chor. Flüßige und geistreiche Gliederung durch mächtige Pilaster und eine stark belebte Stukkirkung zeichnen sie aus. An der Fassade sind zwei Thürme angebracht, die sich mit ihren barocken Hauben nur wenig über den hohen Mittelgiebel erheben. Das Ganze ist von ungewöhnlich schlanker Bildung, stark lothrecht getheilt, namentlich die im Erdgeschoß vorgebaute Eintrittshalle mit hohen Pilastern und niederen dazwischen gestellten Arkaden der Front des Salzburger Domes an Unfreiheit der Ver-

hältnisse verwandt. Sehr fleißig durchgebildet ist das in vieler Beziehung glänzend gestaltete Detail, die schmiedeeisernen Gitter an den Thoren, die Ausstattung der Altäre. Den kecken Reichthum an Einzelheiten, die bewegten Umrißlinien, die Buntheit der oft ziemlich äußerlich zusammengefügtten Motive hat die Kirche mit den belgischen Anlagen gemein.

Verwandt ist die Jesuitenkirche zu Heidelberg (1712—1751), deren Façade bei guten Verhältnissen und breiterer Behandlung des Barocks, eine ursprünglich gothische, neuerdings aber wieder im Renaissancestil umgeschaffene Anlage von trefflicher Raumvertheilung abschließt.

Beim Bau der Mannheimer Jesuitenkirche unterstützte Galli Bibiena sein Schüler *F. W. Ruballiali*, welcher auch in Schwetzingen thätig gewesen sein soll. Doch wüßte ich nicht, welcher Bautheil demselben dort zugewiesen werden könnte. Galli Bibiena selbst aber erbaute den rechten Flügel des Mannheimer Schlosses, welches 1795 ausbrannte. Der hervorragendste Profanbau dürfte jedoch die reich geschnückte Bibliothek daselbst sein, welche sich in Form und Ausschmückung jenen Bauten anschließt, die wir in den österreichischen Klöstern zu bewundern haben werden.

Die Bologneser Richtung der Baukunst übertrug sich auch nach Polen. *Francesco Placidi*, der eine Zeit lang unter *Gaetano Chiaveri* an der Hofkirche zu Dresden arbeitete, scheint dort ein ausgedehntes Arbeitsfeld gefunden zu haben. Seine Schaffensart ist aus dem Entwurfe einer Grabkirche für die sächsisch-polnischen Könige zu erkennen, welche für Krakau bestimmt war und sich jetzt im Dresdener Hauptstaatsarchiv befindet. Die Formen stehen jenen des *Carlo Francesco Dotti* nahe. Bauten, wie die Façade der Jesuitenkirche in Posen, an welcher freilich die Komposition an bedenklichen Mängeln leidet, ferner wie jene der Franciskanerkirche zu Warschau (1733 vollendet), welche gleich jener zwei niedere Thürme neben dem höheren Giebel zeigt, gehören einer verwandten Baukunst an, ohne freilich das innere Gleichgewicht zwischen Wollen und Können zu zeigen, welches die Leiter der bologneser Schule selbst bei den eigenfinnigsten Werken auszeichnet. Ein Beispiel merkwürdiger Uebertreibung des barocken Strebens zeigt die Josephskirche in der Krakauer Vorstadt zu Warschau, an welcher die Wandflächen der Façade zwischen den vorgekröpften Säulen sich einzeln im Bogen vorbauen und so der Façadenlinie die bewegteste Gestalt geben. Die Grundrisse aller dieser Kirchen stammen aus älterer Zeit. Neu dagegen ist jener der Jesuitenkirche

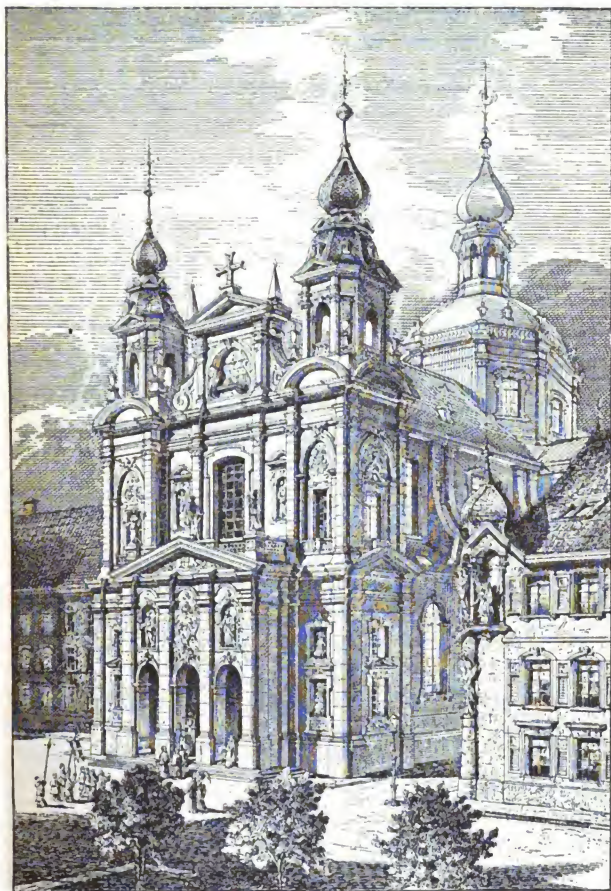
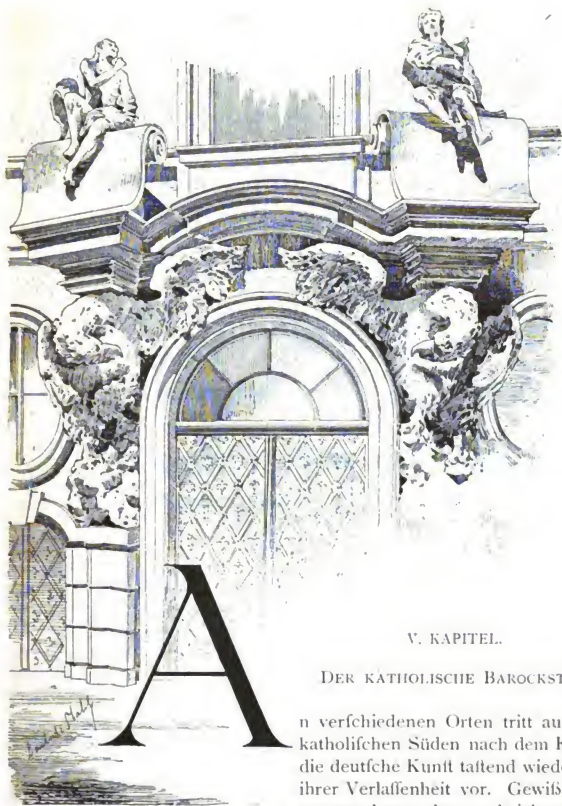


Fig. 53. Jefuitenkirche zu Mannheim.

zu Dünaburg,¹⁾ einer dreischiffigen Anlage ohne Querbau, deren Pfeiler kreisrund und je in der Diagonale durch eine freistehende Säule verstärkt sind, jedoch oberhalb von deren zierlichen Kapitälern in das Viereck übergehen. Die Verhältnisse des Baues sind mächtige, die Fassade baut sich sehr schlank auf und endet in zwei wirkungsvoll profilirten Thürmen. Aehnlich, doch minder werthvoll ist die Kirche zu Illuxt in Kurland.

¹⁾ W. Neumann, Grundriß einer Gesch. der bild. Künste in Liv-, Est- und Kurland, Reval 1887.





V. KAPITEL.

DER KATHOLISCHE BAROCKSTIL.

An verschiedenen Orten tritt auch im katholischen Süden nach dem Kriege die deutsche Kunst tastend wieder aus ihrer Verlassenheit vor. Gewiß noch an manchen anderen, als ich nachzuweisen vermag. Aber es ist bezeichnend, daß es zumeist nicht die großen Städte und geistigen Mittelpunkte sind, an denen sie sich äußert. In einsamen Thälern, in den Waldbergen lebte in kleinbürgerlicher Abgeschlossenheit noch der Geist der alten Zeit. Nur dort, wo der Krieg nicht hinkam, wo die geistige Uebermacht der fremden Völker nicht einzugreifen vermochte, in die Einsamkeit abgelegener Landstrecken ge-

schreckt, hatte sich ein lebensstarkes Deutschthum in der Baukunst erhalten. Schüchtern erscheint es nun wieder, schüchtern entfaltet es sich auch in katholischen Landen zu eigenem Schaffen, neben die Bauten der Jesuiten und Italiener seine bescheidenen Versuche stellend, um dann plötzlich zur Anerkennung zu gelangen, als die Politik Oesterreichs eine große nationale Wendung nahm und Ruhm wie Macht dem Kaiserstaate sich zuneigten.

Einem neuburgischen also, unter dem Einflusse des Rubenschülers *Deodat del Monte* stehenden Maurermeister *Johann Serro*, wird der kunstgeschichtlich überaus werthvolle Dom zu Kempten zugeschrieben (1652 begonnen) (Fig. 54 und 55). Das Eigenartige dieses wohl großartigsten

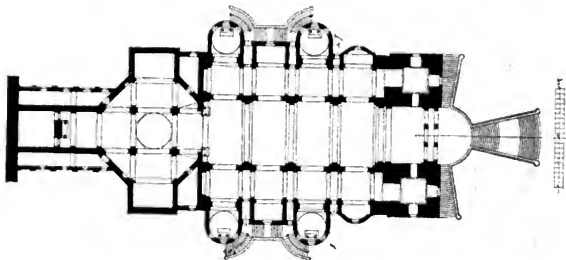


Fig. 54. Dom zu Kempten. Grundriss.

Bauwerkes seiner Zeit in Deutschland liegt darin, daß in demselben ein, auch die belgischen Architekten beschäftigendes Motiv mit bemerkenswerther Willenskraft durchgebildet wurde, nemlich die Verbindung von Langhaus und Centralkuppel, wie sie Faid'herbe an der Nôtre Dame d'Hanswyck und namentlich an der Abteikirche zu Averbode anwendete. Die Kuppelanlage des Domes zu Kempten ist eine ganz in sich abgeschlossene. Die quadratische Vierung umgeben über einfach rechtwinkligen Pfeilern sich in zwei Gefchoßen erhebende Arkaden, über diesen geht der Aufbau in das Achteck über. Der untere Stock der Laterne verbirgt sich nach außen in der nach Form einer flachen Glocke gestalteten Kuppel, der obere erscheint als Tambour der den Mittelbau bekronenden breiten Haube. In die beiden Achsen legen sich Flügel an, welche nach Art des früh romanischen Centralbaues zweigeschoßig und durch die zwischen sie gestellten dreieckigen Keile zu doppelten Umgängen um die Vierung ausgebildet sind. So entsteht ein malerisches, mit dem italienischen Kuppelbau nur entfernt verwand-

tes Bauwerk, welches auch in seiner Dekoration von den Jesuitenbauten sich unterscheidet. Denn nur an den Laibungen der Wölbung und als Fries unter dem Gurtgesims ist reicheres Stukkornament angebracht. Doch auch dieses ist einfacher, als es die Italiener jener Zeit zu bilden liebten. An diesen Kuppelbau lehnt sich nun eine die Vierung an Breite in ihrem Hauptschiff weit übertreffende Halle, deren Pfeiler korinthische Pilaster gliedern. Unter dem Gewölbe tritt die Balustrade des Umganges der Centralkirche unbefragt an der Schildwand der Halle zum Vorschein. Die Seitenschiffe sind schmal und von vier, meist später ausgebauten Kapellen begleitet, davon je zwei sich als Kuppelrundbauten an den Seitenfronten auszeichnen. Die Façaden sind jesuitisch trocken und nur durch Eckpilaster gegliedert. Namentlich äußert sich diese Eigenschaft an der Vorderansicht, die einem Wohnhaufe nicht unähnlich sähe, wären die Verhältnisse nicht so bedeutend und überragten sie nicht zwei nach Maderna's Peterskirchen-Façade gebildete Thürme. Die Arkaden vor den drei Eingangsthoren sind neuesten Ursprungs (1874).

Den so anhaltend wirkenden künstlerischen Zusammenhang der schwäbisch-bayrischen Lande mit Belgien vermittelt zu haben, ist wohl das Verdienst des Theoretikers der Bauperiode, des pfalzneuburgischen Rathes und bei Ingolstadt begüterten *Joachim von Sandrart* (geb. zu Frankfurt a. M. 1606, † zu Nürnberg 1688). Dieser Meister, der in Antwerpen und Rom Anerkennung, ja Ruhm geerntet hatte, den dann sein deutsches Herz zurückführte in die Heimath, nahm hier eine Stellung ein, die jener Rubens nicht ganz unähnlich ist. Aus edlem Geschlecht geboren, hinreichend begütert, um seinen künstlerischen Neigungen leben zu können, im Hause der Fürsten gerne gesehen, wie auch durch Besuche derselben geehrt, erfüllte er mit männlichem Muth die selbstgestellte Aufgabe, der deutschen Nation eine Kunst wiederzugeben. Er widmet sein berühmtes Werk, die „deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“¹⁾, den „Kunsthelden und Kunstliebenden“ seines Volkes; er ist sich dabei bewußt, daß er ein schweres Amt übernimmt, die Achtbarkeit der Nation auf die „hochgestiegenen Kunstmehrer und -nacher“ zu lenken, deren Geschichte er wieder „aus dem Staube hervorzuheben“ muß, auf die hochdeutschen, gänzlich vergessenen Meister. Während er klagte, „daß Marius, Sylla, Catilina und dergleichen rachgierige, nach Menschenblut durstig gewesene Kriegsgurgeln“ im Gedächtniß der Welt geblieben seien, mußte er mit ansehen, wie „die Königin Germania ihre mit herrlichen Gemälden gezierten Paläste und Kirchen hin und wieder in Lohe aufstiegen sah und ihre Augen von Rauch und Weinen

¹⁾ Frankfurt a. M., 1675.

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

dermaßen verdunkelt wurden, daß ihr keine Kraft und Begierde übrig bleiben konnte, nach der Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlafen gehen.“ Denn „der scharfe Zahn der Zeiten hat die glorreichen Denkmale und aufgeführten Ehrengerüste untergraben und zur Erde gestürzt!“

In diesem allgemeinen Elend setzt Sandrart die Feder an, um seinem Volk die Kunst zu lehren und an seiner Kunstgeschichte zu beweisen, daß es einst zu Großem berufen schien. Er wendet sich ausdrücklich gegen die von weither bezogenen fremden Architekten, also gegen die in Norddeutschland vorwaltenden Niederländer und die Süd-deutschland überfluthenden Italiener, welche, wie er sagt, durch Unkenntniß der Materialien leicht die ärgsten technischen Fehler machen und richtet in seiner Baukunst ein Lehrbuch auf, welches lange Zeit seine tiefe Bedeutung behielt.

Während an der formalen Darstellung der Ordnungen, Fenster, Thüren etc. in Sandrart's Lehre der Baukunst wenig Neues, nur überall die überquellende Fülle vlämischer Kunst zu finden ist, so sind seine Erklärungen der Ordnungen um so bemerkenswerther. Auch er sieht in den architektonischen Gliedern vorzugsweise das Bedeutungsreiche. Was bei andern angedeutet ist, wird ihm zum Wesen. Kein Theoretiker beschäftigt sich so vorwiegend mit dem allegorischen Werth der klassischen Bauformen. Von den sechs Ordnungen ist ihm die Rustika die bäuerische, ländliche, die toskanische die Heldenhafte, welche man daher an Kirchen zu verwenden habe, die Christus und männlichen Heiligen geweiht sind. Die jonische sei „auf den Körper einer tapferen Frau ge(ber)zogen“ und diene für Heilige, „deren Leben zwischen Stärke und Zärte sich befunden“. Die korinthische sei die ansehnlichste, daher für die Madonna und für in Keuschheit und Demuth Lebende, also für Klöster geeignet. Die Komposita habe Vitruv nicht beschrieben, weil er sie für „etwas zu frech und leicht gehalten“, sie sei für Triumphbogen und fürstliche Paläste geeignet. Die Gothika endlich sei entstanden, als man „von Geschicklichkeit und Verstand sehr weit abgewichen“. „In diesem Irrgarten“, sagt Sandrart, „haben unsere alten Teutschen lang und viel gewallet und folches für eine Zier gehalten: wie denn fast alle alten Gebäude, auch die fürnehmsten, mit dergleichen Unordnung erfüllet sind.“

Sandrart's Einfluß mag auf die Gestaltung des Domes von Kempten mitgewirkt haben. Der Umstand, daß im Süden auf selbständige Weise die Frage des Centralbaues zu lösen versucht wurde, ist auf dieses Werk zurückzuführen. Wir werden sehen, daß er nicht ein einzelnes Vorkommniß war, sondern daß eine folgerichtig sich entwickelnde künst-

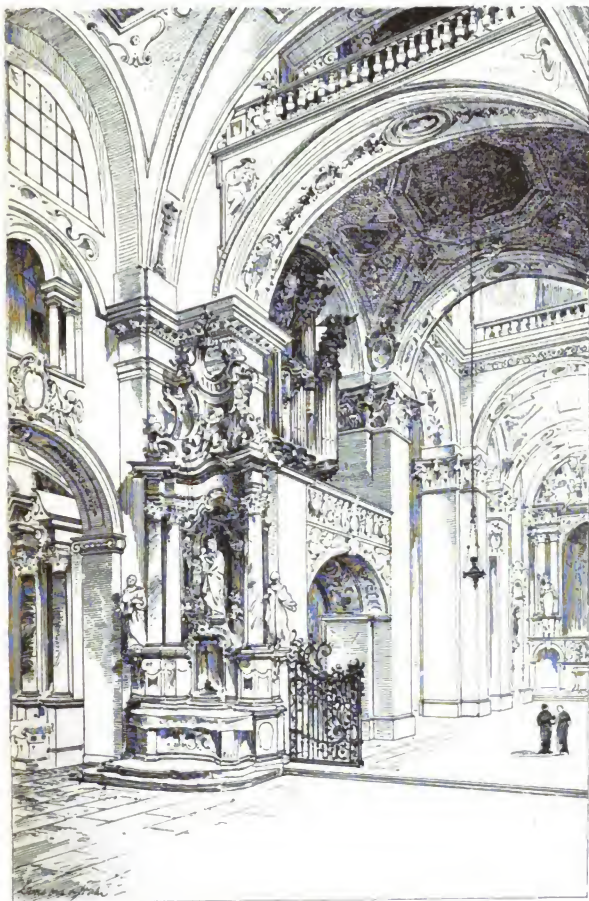


Fig. 55. Dom zu Kempten. Blick in den Kuppelraum.

lerische Abficht ſich in demſelben ausdrückt, welche mit der alsbald zu beſprechenden „Kappel“ *Dietzenhofer's* und der Kirche zu Volders aus gleichem Boden entſprang. Aber obgleich die Bauthätigkeit des endenden 17. Jahrhunderts im Süden eine ungleich vielfeitigere war als im Norden, fand ſich doch zunächſt faſt nirgends Raum für deutſche Meiſter. Nur ganz vereinzelt erſchienen dieſelben. Wo ſie aber auftreten, werden ſie für uns zu um ſo wichtigeren Vertretern unſeres Volkes.

Der Vorrang unter den katholiſchen Staaten Deutschlands für die Barockentfaltung den entſcheidenden Anstoß gegeben zu haben, gebührt Oeſterreich.

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts hatte ſich Oeſterreichs politiſche Lage weſentlich verändert. Zwei große nationale Aufgaben lagen ihm neben der Vertheidigung des Katholicismus ob. Die Beſchützung der Chriſtenheit gegen die Türken und die Erhaltung eines Gegengewichts gegen die Uebermacht Frankreichs. Es hatte einerſeits für den Glauben aller Chriſten, anderſeits für alle Deutſche gegen die Vormacht eines glücklicheren Mitbewerbers innerhalb des Katholicismus, und durch dieſen in der Führung Europas zu kämpfen. Faſt gleichzeitig waren Wien und Straßburg in Gefahr. Das deutſche Volk erhoffte von Oeſterreich die Rettung aus der doppelten Noth. Leibnitz meinte, daß, wenn einſt deutſche Kraft den Feind niedergelegt habe, ein National-epos das Haus Oeſterreich feiern werde. Von dieſem erwartete man jenen Kaiſer, der ſeiner Würde Ehre machen, Recht und Gerechtigkeit mit Nachdruck üben und das Reich gegen Auswärtige ſchützen werde. Und wirklich ſchien eine beſſere Zeit aufzudämmern. Oeſterreich war eigentlich der einzige Staat, der kräftig nach beiden Seiten den Feinden entgegen trat. Es bildete die ſtärkſte geſchloſſene Macht innerhalb des Reiches, ſeine ſtaatliche Selbſtändigkeit war feſt begründet. Das Reich ſchien völlig am Rande des Abgrundes, ſo daß es den einzelnen Staaten nicht zu verargen war, wenn ſie für alle Fährlichkeiten die Stärkung in ſich ſuchten und ihre Sondermacht in erſter Linie im Auge behielten. Danken wir dieſer durch den ſpäteren Erfolg gebilligten Selbſtſucht doch das Auferſtehen Preußens. Aber das deutſche Volk lebte noch in dem Gedanken der Reichsgemeinſchaft. Namentlich in den an ſich hilfsloſen Kleiſtaaten war er mächtig. Wenn ſchon die Fürſten nicht zu Opfern zu beſtimmen waren, ſo wirkte doch im deutſchen Bürger der Gedanke an die Einheit trotz des großen Krieges und des Religionszwiftes fort. In dieſer Zeit des Verfalles der Centralmacht vollbrachte Oeſterreich mit Hilfe einiger Reichsfürſten und namentlich Polens die große That, das Heer des Kara Muſtafa vor Wien zu verſcheuchen und endlich nach dieſer Seite hin dem Reiche freiere Bewegung

zu schaffen. Das war ein Sieg von außerordentlicher Wirkung auf die Geister. Die Schlacht bei Fehrbellin und die Vertreibung der Schweden durch den großen Kurfürsten, hatten den Deutschen schon neuen Muth gegeben, er wuchs und befestigte sich, als nun in kühnen Thaten Prinz Eugen auch den dritten Bedränger des Reiches, das mordbrennerische Frankreich Ludwig's XIV. in glorreichen Siegen überwand, als auf dem Kaiserthron in Leopold I. eine zwar nicht glänzende Persönlichkeit, aber ein geachteter, gerechter und den Verlockungen der Macht und Willkür gegenüber fester und seinen Pflichten treuer Mann faß. Zwar war dieser wegen seines pedantischen Anhängens an den Formen des Hoflebens, seines starren Festhaltens an der Ueberzeugung der Alleingültigkeit der katholischen Kirche nie bei der Menge beliebt gewesen, aber er bewies doch in allen die Zukunft seines Hauses betreffenden Fragen — und bei der Selbstsucht der gleichzeitigen Politik galt die Zukunft des Kaiserhauses auch für die des Kaiserthums — feste Thatkraft und männlichen Entschluß. Das Gefühl der Majestät durchdrang ihn mächtig und hütete ihn, den an Körper schwächlichen, vor Zuständen, wie sie drüben in Frankreich das Königthum vor dem Volk herabwürdigten.

Der Eindruck der in den fruchtbaren österreichischen Stammländern wiedererlangten Sicherheit auf die Gestaltung des Lebens war außerordentlich. Das kaum vom beklemmenden Andrang des Feindes befreite Wien erblühte zu der ganzen Frische und Heiterkeit, die in der alten Kaiserstadt feither heimisch ist. Wie eine nach schwerem Ringen erworbene Braut, wurde Wien gefeiert. »Ein irdisches Paradies«, nennt es ein gleichzeitiger Schriftsteller. »Und obwohl die Mahometischen Schweine die Schönheit desselben ziemlich zerwühlet und verwüthet«, so habe es sich doch wieder herrlich aufgerichtet. Wie bei Sandrart zeigte sich hier zunächst und bald durch den ganzen katholischen Süden eine entschieden deutsche Strömung. Kaiserlich fein, hieß deutsch fein. Eines der schönsten Denkmale dieser Stimmung ist das Werk des Wiener Hannß Jacob Wagner von Wagenfels, »Ehrenruff Teutschlands, der Teutschen und ihres Reichs«¹⁾, ein Buch, in dem hinsichtlich der Kunst, der Sprache, der Politik die Verdienste unseres Volkes in herzerquickender Wärme, nationaler Begeisterung geschildert und jenen der Franzosen preisend gegenüber gestellt werden. Und der Verfasser dieses Buches, der zugleich die Thaten Kaiser Leopold's I. vom Standpunkt des Deuththums feierte und beschrieb, war der Erzieher Kaiser Josef's I. Er gab also nicht eine persönliche Stimmung wieder, son-

¹⁾ Wien, 1682. Herr Dr. Ilg machte mich auf dasselbe aufmerksam.

dern war der Träger des bei Hof geltenden Gedankens, er vertritt Anschauungen, die der Kaiser seinem Sohne eingepflicht zu sehen wünschte. Als dann dieser an's Ruder kam, ein frischer, ritterlicher Herr, von lebhafter Gemüthsart, der auch für die religiösen Dinge einen freieren Blick befaß, der die Rechte der schlesischen Protestanten anzuerkennen und dem Uebergewicht der Jesuiten entgegen zu treten wagte, der inmitten seiner Zeit lebte, deren Gedanken auf sich und auf sein Volk einwirken zu sehen wünschte und einem Streite selbst mit dem Papst nicht aus dem Wege ging — da entfaltete sich das Deuththum zu hoffnungsvoller Blüthe.

Die kurze Zeit der Regierungsthätigkeit Kaiser Josef's I. (1705 — 1711) genügte, um überall der deutschen Baukunst zum Siege zu verhelfen. Als dann in Karl VI. wieder ein spanisch erzogener, dem deutschen Wesen fernstehender Fürst auf den Kaiserthron kam, als die Galli Bibiena die bevorzugten Baukünstler und mit ihnen die italienische Weise am Hof wieder beliebt wurde, war das deutsche Wesen schon zu kräftig geworden, um sich leichtweg verdrängen zu lassen.

Die nationale Bewegung war aber nicht wie im Norden eine philosophisch-literarische. Nach dieser Richtung behielten die protestantischen Lande unbedingt die Führung. Es waren, dem Wesen des Volksstammes und des ihn leitenden Katholicismus entsprechend, vorzugsweise sinnliche Empfindungen, nicht aufklärende Erwägungen, welche das schaffende Volk des Südens leiteten. Darum schaute der Norden damals und schaut er noch heute, und mit ihm die moderne, vorzugsweise wissenschaftlich gebildete Welt auf die Vorgänge im »schwarzen« Süddeutschland mit einer gewissen vornehmen Ablehnung nieder. Das ist zu unbefangen, um durchbildet zu erscheinen, zu einfach künstlerisch empfunden, um als geistreich gelten zu können, zu sehr mit dem Herzen geschaffen, um den Erwägungen des Kopfes zu entsprechen. Da finden sich keine Theoretiker, die den Kirchenplan erst aus den Bedürfnissen des Ritus im Gedanken feststellen, um ihm dann auf dem Reißbrette die geeignete Form zu suchen, keine Pedanten der Regel, keine kunsthistorischen und kunstästhetischen Tüfteleien, kein Gesetz der Schönheit als das sinnliche Empfinden! Die große Malerschule des Südens, die tyroler, bayrischen, rheinischen und österreichischen Meister der Zeit etwa von 1680—1750, besteht wahrlich aus Männern, denen eine geachtete Stellung in unserer Kunstgeschichte zukommt, als sie bisher besitzen. Die denselben zur Seite stehenden, ihnen nicht ganz gewachsenen, aber an Formeninn und Handfertigkeit außerordentlich hoch entwickelten Bildhauer, die Musiker endlich, welche in tausend katholischen Kirchen Anregung und treffliche Lehrer fanden, die Meister,

welche einem Gluck, Haydn und Mozart den Sinn für die Töne im Buſen erweckten — ſie ſind alle Zeugniß für eine tieſgehende Erregung des Volksgemüthes, für eine viel zu wenig beachtete Entwicklungsſtufe der deutſchen Kultur. Denn daß die deutſche Kunſt gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu der völligen Nüchternheit gelangen konnte, daran iſt vielleicht nicht zum kleinen Theil der Umſtand ſchuld, daß die Miſchung der beiden Volksweiſen, die erwägende Art des Nordens und die ſinnige des Südens durch die Abſperrungsmaßregeln der regierenden katholiſchen Kreiſe und durch den Religionshaß beider Parteien nicht zu der unſerem Volke ſo nöthigen Wechſelwirkung gelangte. Während im Süden durch den dort doppelt erkältend wirkenden Rationalismus der Joſephiniſchen Zeit die bildende Kunſt faſt völlig erſtickt wurde, verfiel ſie im Norden in Fremdländerei und Verſtandeskühlheit.

Um ſo wichtiger iſt es daher, daß das deutſche Volk ſich endlich der Vorgänge in ſeinem Süden bewußt werde. Die Süddeutſchen haben ſich ſelbſt ſchwer an ihrer Geſchichte verſündigt, indem ſie nicht ſchon längſt die Größe ihrer Barockzeit den Volksgenossen auch im Norden, wiſſenſchaftlich erſchloſſen. Auf dieſe den Blick zunächſt wenigſtens für eine Kunſt zu lenken, iſt der Zweck der nachfolgenden Zeilen. Sie geben nur Bruchſtücke, da es mir an Zeit und Mitteln zu einer völligen Erforſchung des ganzen Kunſtgebietes gebrach. Aber ſchon das Wenige, was ich zu geben vermag, ſoll ein Bild der blendenden Schönheit und des warmherzigen Schaffensſeifers ſüddeutſch-katholiſcher Architekten vorführen, welches hoffentlich Andere anzutreiben geeignet iſt, eine vollkommene Schilderung der Kunſtperiode in ihrer Geſammtheit zu geben.

Das Kloſter Waldſaffen¹⁾ im Fichtelgebirge gehört zu den baugeſchichtlich merkwürdigſten in deutſch-katholiſchen Landen. Denn es iſt der Ausgangspunkt einer von dem Nordabhange der Alpen ſtam-

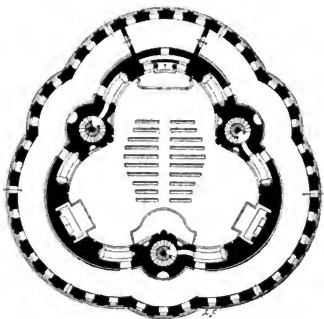


Fig. 56. Dreifaltigkeitskapelle bei Waldſaffen. Grundriß.

menden Künstlerfamilie, welche bald einen großartigen Einfluß auf die Gestaltung der deutschen Architektur erlangen sollte. Seit 1655, seit dem Bau der zum Kloster gehörigen Dreifaltigkeitskapelle (Fig. 56), meist »Kappel« genannt, ist *Georg Dientzenhofer* (aus Aibling, † zu Waldhausen 1689) in dem weltabgelegenen Städtchen als anständig nachweisbar. Diese Kappel ist ein überaus eigenartiger Bau: ein gleichseitiges Dreieck bildet den Kern, an den sich drei überhöhte Halbbogen anlegen. Um den so entstehenden Dreipaß schmiegt sich ein niedriger Umgang. In den

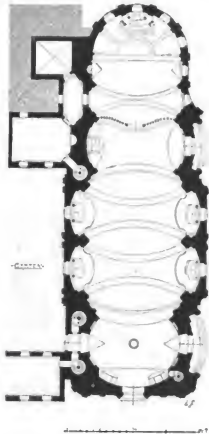


Fig. 57. St. Margareth in Břevnov.
Grundriss.

drei einspringenden Winkeln sind minaret-artige Rundthürme aufgerichtet. Die Architektur ist sehr kunstarm, unbeholfen im Detail, der ganze Bau in massiger Wirkung den Moscheen des Orients verwandt. Gewiß ist der Gedanke, die Dreifaltigkeit durch eine Dreiheit von Grundrißformen darzustellen, kein eigentlich künstlerischer. Es ist aber im hohen Grade bezeichnend, daß während die Jesuiten ihren Stolz darin suchen, sich den Vorbildern Roms möglichst in ihren Werken zu nähern, während bei ihnen also eine eigene künstlerische Ablicht nicht besteht, der deutsche Meister im weltfernen Waldstädtchen als bald versucht, eine individuelle Gestaltung zu schaffen, aus sich selbst heraus Formen zu bilden, die der Zeit und der besonderen Aufgabe angemessen sind. Der unererschöpfliche Vollklang des Volksthum's macht sich hier an einem wenig gebildeten Manne laut und erfreulich geltend, eine Schaffenskraft tritt in zunächst unbeholfenen Aeußerungen hervor, welche den gelehrten Ordensbrüdern verfaßt war.

Aber Dientzenhofer waren auch noch größere Aufgaben vorbehalten. Seit 1685 begann der Umbau des Klosters durch die Prager Architekten *Abraham Lentner* († 1690), welchem *Leonhard Schiesser* (1691 bis 1704) als Baumeister folgte. In der ganzen Zeit bleiben Georg Dientzenhofer und später sein Bruder *Bernhard Christof Dientzenhofer* als Polier am Bau thätig. Die Stukkierung des Konventes beforderte *Bernhard Gontler* aus Bayreuth (1688), diejenige der Kirche, nachdem (1694) *Bohuslar Decla* (*Cäsar Busdecla*) aus Prag (1692) und *Johann Lucchese* (1694), als tüchtig entlassen worden waren, *Gioranni Baptista Carlone* aus Mailand 1695—1698) mit mehreren italienischen Gehülfen.

Es ist nothwendig, die Arbeit der einzelnen Künstler streng zu sondern. Der Grundriß der Kirche ist Lentner's Werk. Er unterscheidet sich wenig von den Jesuitenbauten. Nur der wesentlich verlängerte, geradlinig abgeschlossene Chor, der durch die ursprünglich gothische Anlage bedingt war, zeichnet ihn vor diesen aus. In den Seitenfacades zeigt sich die nüchterne Architektur-Auffassung der älteren Prager Schule. Die zweigeschoßige zwischen zwei Thürmen mit flachem Giebel abgedeckte Façade der Kirche ist von Schießler, ein durchaus nüchternes und trockenes Werk, mit ungewöhnlich rohem Detail. Aecht Pragerisch sind die aus jener Zeit stammenden Theile der Klosterfacades, drei übereinander aufgebaute Gefchoße von Fenstern zwischen einer großen toskanischen Rustikaordnung. Die Stukkierung der Kirche weicht von derjenigen der Bauten des *Carlo Antonio Carlone* wenig ab, außer daß dem naturalistifchen Blumenwerk der Vorzug vor figürlichem Schmuck gegeben wurde und daß die Ornamente eine röthliche, der Terrakotta verwandte Färbung erhielten. Die Abtheilung der Felder an den Tonnengewölben des Chores, die Ausbildung der mit großen Bildern geschmückten Flachkuppel über dem Langhaus und der Vierung, der doppelten über breiten Korbogen angelegten Emporen an der Westwand, wie die durch Kränze unter dem Gurtgesims verstärkten Gesimsprofile zeigen die selbständige Thätigkeit des Stukkators, welche in formaler Beziehung unendlich höher steht als die der deutschen Architekten.

Was diese im Schmuck von Innenräumen vermochten, haben sie außer am reichen Chorgestühl an der überaus sonderartigen Bibliothek bewiesen, einem rechteckigen, in Stichbogendach mit tiefen, einschneidenden Kappen überwölbten Raum, dessen Hauptzierde ein malerifch phantastifcher Umgang bildet. Dieser erhebt sich oberhalb der reich geschnitzten Bücherschränke, wird getragen von in Holz geformten, fratzenhaft heiteren Hermen und besitzt eine mehrfach balkonartig ausladende, mit durchbrochenen Platten und kräftigen Docken reich ausgestattete Brüstung. Bis an das Gewölbe reichen wieder geschnitzte Schränke. Dieses aber ist mit die Deckenfresken umrahmenden Stukkornamenten verziert, welche sich ganz wesentlich von den-

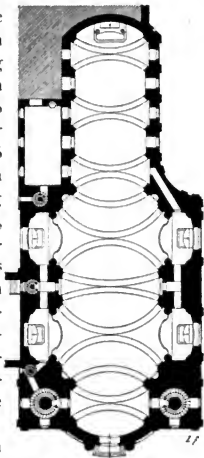


Fig. 58. Klosterkirche zu Banz. Grundriß.

jenigen der Carlone unterscheiden, jener Bedeutbarkeit derselben entbehren und sich aus einem leichten Spiel vielfach 'gewundener und gebrochener Bandlinien, einigen an dieselben sich ansetzenden Ranken und Blumengewirde, sowie unsymmetrisch vertheilten Vögeln und dergleichen zusammen setzen. Es sind dies Motive, die eine Aehnlichkeit mit jenen Berain's haben, aber sicherlich ohne jeden Zusammenhang mit diesem aus der Kunstart Peter Flötner's und der späteren Renaissance sich selbständig fortgebildet haben. Es mag der Bayreuther oder der Prager Meister dieselben geschaffen haben. Die Bibliothek unterscheidet sich in der ganzen Haltung sehr wesentlich von den italienischen Bauten. Die bunte Färbung, der der Einzelheit sich zuwendende Humor, die krause Ursprünglichkeit stehen hier dem kunstfertig kühlen Schaffen der südlichen Virtuosen gegenüber. Sei es nun die verwandte Ader des Deutschen oder ein wirklich höheres geistiges Leben im Werke unseres Landsmannes — mich beschäftigte das unvollkommenere Werk des biederer Waldsässner Meisters ungleich mehr als die fingerfertige Meisterschaft der Italiener.

Die deutschen Künstler hatten freilich einen schweren Stand gegen die lombardischen Mitbewerber. Wie tief das Können, der Sinn für Formen und Verhältnisse, das eigentliche Verständniß der Gliederungen bei den deutschen Architekten gefunken war, dafür giebt das benachbarte böhmische Kloster Tepł geradezu erschreckende Beispiele, dessen Conventgebäude (1658—1682) eine unbedeutende Lifenenarchitektur aufweist, an der die Thore durch ungeheuerliche Bildung auffallen. So ist jenes zur Apotheke von einer Fratzenhaftigkeit, die der Frühzeit des romanischen Stiles nichts nachgiebt, dabei von einer Unsicherheit in der Behandlung des Details, von einer Rohheit in der Ausbildung des Ornamentalen, welche furchtbare Kunde von der Verwilderung der deutschen Kunst giebt. Die Kapitäle erscheinen jenen frühromanischen von Corvey ähnlich, würfelförmig mit nur eingeritzter Zeichnung. Am Entwurf des erst 1682 entstandenen Thores vor der romanischen Kirchenfront, erschreckt dazu noch die barock überchwängliche Ablicht, welche im schlimmsten Verhältniß zum Können steht.

Diese Formlosigkeit ist nicht vereinzelt. Die Dominikanerkirche in Eger ist kaum besser. Ein Muster künstlerischer Rohheit ist das Thor der Pfarrkirche zu Deggendorf, bei dem wieder die barocke Ablicht im traurigsten Gegensatz zu der Empfindungslosigkeit für gute Verhältnisse steht.

Wenn es auch nicht meine Absicht sein kann, alle Beispiele von Unvermögen aufzuzählen, welche die Zeit nach dem 30jährigen Krieg geschaffen, so schien es doch nöthig, nachzuweisen, wie tief der Stand

des mittleren Könnens herabgefunken war, um die Größe des erneuten Aufschwunges ermessen zu können.

Dieser nun vollzog sich durch die italienische Befruchtung an der Familie Dientzenhofer. Von den beiden der nächsten Generation angehörigen Architekten *Christof Dientzenhofer* (geb. 1655, † zu Prag 1722) und *Johann Leonhard Dientzenhofer* (aus Waldfaßten) steht leider nicht fest, wie sie mit den beiden älteren Meistern verwandt sind. Daß sie aber auf das engste zusammen gehören, beweisen zwei Bauwerke, welche, obgleich weit von einander entfernt aufgerichtet, doch in der Gestaltung sich völlig gleichen. Die Kirchen der Benediktinerstifte St. Margareth (1715–1719) in Břevnov bei Prag (Fig. 57) und Banz bei Koburg (seit 1677?) (Fig. 58). Es sind dies zwei höchst merkwürdige Anlagen, weil sie an das Barocke in mir bekannte in Italien anknüpfen. Das Eigenthümliche liegt bei ihnen in der Gestaltung der Gewölbe. Beide haben in der Hauptsache die Grundgestalt der Jesuitenkirchen, obgleich, wie aus einem Bilde im Brunnenhaus des Klosters St. Margareth hervorgeht, auch dessen Kirche auf romantischem Grundriß sich aufbaut. Sie bestehen aus je einem breiteren, nur mit je zwei Seitenkapellen versehenem Langhaus, mit unmittelbar anstoßendem, schmalerem Chor und der Vorhalle mit der Orgelempore. Nun sind, wie an gleichzeitigen italienischen Bauten, auch an den beiden deutschen Kirchen die Pilastrer an den Pfeilern durchweg übereck gestellt und die Gurte, der Lage derselben entsprechend, als Kurven gebildet. Sie legen sich nach Art der spätgothischen Rippen dem der Tonne sich nähernden Hauptgewölbe an, theilen dieses ohne die Einheit durch scharfe Gliederung zu zerstören und geben der Decke ein ungewöhnlich barocklebendiges Ansehen. Wenn schon in der Waldfaßter „Kappel“ sich bei dem deutschen Meister die Absicht zeigt, die Kirche von Grund aus neu zu schaffen, wenn ihn schon dort eine rücksichtslose, weil von einem wissenschaftlichen Lehrsystem unberührte Gestaltungslust zu kühnen Neubildungen führt, jene Freude am technisch Merkwürdigen, so zeigt sich hier ihr sprunghafter, die in Süddeutschland wirkenden italienischen Architekten überholender, direkt an einen der ersten des Südens anknüpfende und somit größerer Bauart. Es sind die Formen *Guarini's*, denen sie sich anschließen. Hatte doch der Turiner Künstler für Prag eine Kirche entworfen, welche in ganz ähnlichen Formen gehalten war, die mithin unzweifelhaft den Dientzenhofer als Vorlage diente. So erstanden in Böhmen und Franken dem barockesten aller italienischen Baukünstler die einzigen ächten Schüler, welche allein die ganze Grundstimmung weiter zu tragen vermochten, die den Theatinermönch beim Entwurf seiner merkwürdigen Kirchen

beherrschte. Dies ist gewiß ein Zeichen dafür, daß es in jenen Landen am rechten Boden für die barocke Kunst nicht fehlte, daß ihren Bewohnern die flache Meisterlichkeit des Stukkatoren nicht genügte, wenn die vaterländischen Künstler auch im künstlerischen Ausdruck sich an jene Fremden anlehnen mußten. Es ist bei Beurtheilung dieser Verhältnisse von geringerer Bedeutung, daß der Aufbau der beiden Dientzenhofer'schen Bauten seine Gestalt von den Werken des Carlone entlehnt habe, daß das deutsche Barock formal sich nicht frei zu machen vermochte von dem Einfluß der in dieser Beziehung so hoch stehenden, im Lande einflußreichen Künstler.

Die Uebereinstimmung der fränkischen mit den böhmischen Kirchen lehrt aber ferner, daß beide Dientzenhofer trotz ihrer oberitalienischen Schule zusammen gehören, also deutsche Meister waren und daß der Versuch, den Prager Architekten dem tschechischen Volke einzuverleiben, ein unberechtigter ist. Mit dem letzten Viertel des 17ten Jahrhunderts begann nun auch in Prag der deutsche Geist wieder mächtig zu werden. Er verdrängte die Italiener, welche für die Tschechen gebaut hatten. Eine slavische Kunst giebt es in Böhmen so wenig, wie in Polen.

Das große Hauptwerk des Christof Dientzenhofer ist die Jesuitenkirche zu St. Nikolaus auf der Kleinfeste zu Prag (1673 begonnen, 1752 die Kuppel, 1760 die Ausmalung vollendet) (Fig. 59). Wir erfahren also hier zuerst den Namen des Erbauers einer Jesuitenkirche, und zwar ist es ein bürgerlicher, ein deutscher Meister. Sein Sohn führte den Bau weiter. Der ersten Bauzeit dürfte das Schiff und zum mindesten auch die Grundrißgestaltung der Vierung angehören. Wieder sind die Pilaster an den je drei Seitenkapellen abschließenden Pfeilern übereck gestellt, so daß sie sich dem Eintretenden koulissenartig zu perspektivischer Steigerung des Raumeindrucks darbieten; wieder ziehen sich über den Arkaden Balkone in reich geschwungenen Linien hin, wieder sind auch die Rückwände der Kapellen in Kurven, hier in konvexen Linien abgeschlossen. Das Gewölbe bedeckt jetzt ein mächtiges Gemälde, kann aber gerade wegen dieses Umstandes als später entstanden bezeichnet werden, denn die Stellung der Pfeiler läßt Kurvenkurven nach den Vorbildern Guarini's erwarten. Der tiefen Vorhalle sind zwei ovale Kapellen angelegt. Von gewaltiger Wirkung ist der Kuppelraum, eine Vierung, vor deren Pfeilern übereck mächtige gekuppelte Säulen stehen. Diese tragen jedoch die Archivolten nicht, sondern sind frei vorgekröpft und nur zum Schmuck der breiten Flächen bestimmt. An das Quadrat der Vierung legen sich drei Flachnischen, deren mittlere abermals zu einer von Säulen eingefassten Koncha sich ausbaut. Vor dieser erhebt sich der Altar. Die Verhältnisse sind gewaltig, die

Formen überall faſtig und groß, ein Zug männlicher Kraft geht durch den ganzen Bau, wohl einem der großartigſten des ganzen Stiles in Deutſchland.

Die Marien-Magdalenenkirche in der Karmelitergaſſe (Kleinſeite, 1656—1709) gilt weiter als Chriſtof Dientzenhofer's Werk, ferner die Kajetanerkirche in der Spornergaſſe (1691—1717), ein griechiſches Kreuz von mehr an *Zuccali* erinnernder Durchbildung der Façade. In den Jahren 1690—1721 ſchuf erſterer das Konventgebäude zu Tepl, welches *Wolfgang Braunböck* (aus Miſbach in der Oberpfalz) ausführte, ein bedeutungsloſes Werk, dem ſich der verunglückte Ausbau der frühgothiſchen Kloſterkirche Tepl mit Altären, Stukkornamenten etc. anſchloß.

Von älteren Profanbauten des Meiſters weiß ich wenig. Daß es ihm aber an Aufträgen ſeitens der Großen des Landes nicht gefehlt hat, iſt mit Sicherheit anzunehmen. Im Gegenſatz zu den geſchilderten Bauten Luragho's und Carnevale's macht ſich denn auch gegen das Ende des 17. Jahrhunderts im Palaſtbau Prags ein deutlich erkennbarer Umſchwung geltend. Die großen vorherrſchenden Pilaftertellungen verſchwinden, an ihre Stelle tritt eine zwar nicht minder ſchwere, doch im Grundgedanken ſehr verſchiedene Ausbildung der Architektur. Das prächtige Palais Kwafegowicz, jetzt Lobkowitz (Kleinſeite, Wälfcher Spitalplatz), entſtand nach Schaller 1703, nach Schottky wurde 1690

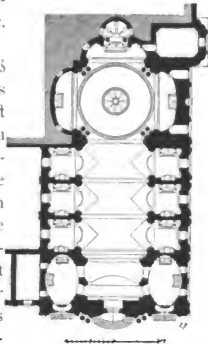


Fig. 59. St. Nikolauskirche zu Prag (Kleinſeite). Grundriß.

bereits darin gemalt, der obere Stock wurde 1769 hinzugefügt. Die Façade gliedert ſich durch mächtige Gurtgeſimſe über dem niederen Erdgeſchoß und Zwiſchenſtock ſowohl, wie über den mit derben in geſchwungenen und gebrochenen Linien gehaltenen Verdachungen der Hauptgeſchoßfenſter. Selbſt die Brüſtungen ſind rings um den Bau herumgeführt und als Karnies profilirt. Ortſteinpilaster faſſen die Ecken des Baues ein, doch ſind dieſe nicht rechtwinklig zugespitzt, ſondern durch einen verkröpften Rundſtab gemildert. Trotzdem wirken die mächtigen Gliederungen der Fenſter, die wuchtige horizontale Theilung überaus ſtattlich und ruhig vornehm. Mit entgegengeſetzten Mitteln iſt in ähnlicher Schärfe die ariſtokratiſche Abgeſchloſſenheit und Sonderſtellung eines der großen böhmischen Herrengeschlechter zum Ausdruck gebracht, wie im Palais Czernin durch die rhythmische wag-

rechte Theilung der Façade. Seiner Vorliebe für reichere Gestaltung wird der Meitter aber bei der Gartenansicht gerecht, deren Flügel sich in einwärts geschwungenen Kurven gegen den hinter dem mit Gitterwerk und Statuengruppen eingefassten Hofe aufsteigenden Laurenzberg und den auf diesem angeordneten Park öffnen, während ein kräftiger, das Dach überragender Vorbau im Halbkreis die Achse betont. Die Raumvertheilung des Grundrisses zeigt gegen die Bauten der Italiener entschiedene Vorzüge, namentlich ist jener Rundbau zur Anlage des Festsaales, wie eines prächtigen Vorhauses im Erdgeschoß nach Vorbildern Guarini's mit Geschick benutzt.

Hierher gehört noch das kräftige 1670 erbaute, jedoch zu Anfang des 18. Jahrhunderts neu geschmückte, namentlich mit einem von mächtigen Atlanten getragenen Balkon verzierte Palais Morzin (Spornergasse, Kleinfeste) und das wuchtige Palais Schönborn, zwei Bauwerke, die vielleicht mit mehr Recht dem jüngeren *Luragho* zuzuweisen sind.

Auch in diesen Bauten spricht sich trotz ihrer monumentalen Wucht ein anderer Geist aus als in Palästen der älteren italienischen Schule. Dort schien die Einheit des Gedankens alle Einzelform erdrücken zu wollen: Kein Rissalt, kein Wechsel in den Fenstermotiven, kein Nachgeben gegen die Forderungen des in eine Ordnung zusammengefassten Stockwerkbauens. Das Detail war dort stets im Verhältniß zum ganzen Bau, nicht zur Einzelheit desselben voll und schwer gebildet. Der Eindruck fürstlichen Willens, derber Rücksichtslosigkeit lag über den eintönig großen Fronten. Jetzt beginnt sich mehr und mehr ein Sonderleben der Glieder auszubilden. Die Einheit wird wieder nach deutscher Art als der Zusammenklang vieler Theile aufgefaßt, das Ganze als das Erzeugniß vieler Formen-Individualitäten. Und daß dieses Auftreten deutscher Art in dem wieder der Kultur erschlossenen Böhmen kein zufälliges war, daß man sich gerade hier, wo die nationalen Fragen am lebhaftesten auf jeden Einzelnen wirkten, des Zusammenhangs mit der älteren Zeit bewußt war, also mit einer Zeit, die im Gegensatz zu der von tschechischer Dumpfheit beherrschten unmittelbar nach dem großen Kriege als eine deutsche betrachtet werden kann, dafür liefert die Architektur Böhmens die merkwürdigsten Beweise.

Außer in England, außer in den starr konservativen Kollegien von Oxford ist meines Wissens nirgends in der Welt um das Jahr 1700 in bewußter Absichtlichkeit gothisch gebaut worden, außer in Böhmen. Ich habe zu schildern versucht, mit welchem Eifer die Jesuiten und die italienischen Meitter gegen den verachteten Stil des Mittelalters zu Felde zogen, wie auch die Kunstverständigten zu jener Zeit aller Empfindung für die Schönheit der früheren Stilarten ermangelten, wie man

dagegen überall befreit war, unter dem allzeit willigen Stukk die alte Kunst zu verdecken oder ihr wenigstens ein neues Kleid umzuhängen.

Um so merkwürdiger ist, daß in zwei hervorragend für deutsche Bildung durch Errichtung deutscher Schulen sich bethätigenden Klöstern der Prager Baumeister *Bayer* Umbauten nach Bränden in gothischen Formen vornahm. Zunächst am Cisterzienserkloster Sedletz bei Kuttenberg (1699–1707), einem mächtigen lateinischen Kreuz mit Halbkreisumgang und Kapellenkranz am Chor und fünf Schiffen im Langhaus und dreien im Querschiff, mithin einer großartig durchgebildeten Anlage hoch entwickelter Gothik. Im Innern ist fast nur das ganz willkürlich gebildete, wie man sieht verständnißlos nach der Erinnerung gezeichnete Kurvengewölbe neu. In den Seitenschiffen wurde eine Ueberwölbung mit böhmischen Kappen angeordnet. Das Ganze ist weiß gefärbt, derbförmig und kahl. Eigenartig wurde, entschieden mit Benutzung alter Vorbilder, die Fassade ausgestattet, deren Giebel ein mächtiger Vierpaß mit einer Bildfläche in der Mitte und originellen Fialen und Strebebögen bildet, während vor das Hauptthor eine sechsseitige, in derb gothischen Formen ausgebildete Vorhalle sich legt, über der sich in drei tempelartigen Baldachinen Statuen erheben. Wenn man zwar billiger Weise an Streben, Knaggen und Fialen nicht ein völliges Verständniß gothischer Formen erwarten darf, muß man aber doch über die malerisch richtige Auffassung des damals ganz vernachlässigten Stiles erstaunen.

Noch mehr äußert sich das eigenartige Talent *Bayer's* am Umbau des Klosters Kladrau bei Mies (1726 vollendet). Wieder ist der gothische Grundriß völlig erhalten. Das dreischiffige Langhaus theilt etwa in der Mitte ein kurzes Querschiff, der Chor ist in Form des Dreipasses aus drei im Achteck geschlossenen Kapellen gebildet, eine höchst eigenartige und für die Geschichte der Gothik beachtenswerthe Lösung. An den Giebeln äußert sich zunächst die Kunst des neueren Architekten (nach Grueber nicht *Bayer's*, sondern des *Kilian Ignaz Dientzenhofer* und seines Beauftragten *Giovanni Santini*). Es bieten sich ihm bei seinen Lösungen besondere Schwierigkeiten durch die theilen, seinem Empfinden widerstrebenden Dachlinien, um welche er sich durch allhand Kunstgriffe herumzudrücken suchte. Die bedeutendste Leistung schafft er aber in der mächtigen Kuppel über der Vierung, die von Fialen und Strebebogen begleitet, über der zierlichen Laterne in einer mächtigen Krone endet, und bei völliger Willkür der Detailformen, bei manchem geradezu komischen Mißverständnisse des geistigen Inhalts der gothischen Glieder, doch eine höchst würdige Wirkung erzielt. An

der Westfront erscheint abermals die sechsseitige Vorhalle, über der sich in großer Nische eine Madonnenstatue zeigt. Im Innern ist wieder das Netzwerk der Gewölbe sehr lehrreich, ebenso das tolle Maßwerk der Fenster, in welchem derbe Kurvenlinien mit Sternbildungen wechseln. Nicht minder sonderbar sind die in Holz hergestellten Altäre, bei welchen Knospen statt der Knaggen, wild verschlungenes Kurvenwerk statt der Rippennetze angewendet sind. Zwischen den derben Strebebögen vereinigen sich bewegte Barockfiguren, ein höchst sonderbarer Wußt von Formen in Marmor, Stukk und Holz zu einem Bild kecker Unbefangenheit, die selbst in der Unform redliches Streben verkündet. Es ist mir versichert worden, daß diese beiden Bauten nicht vereinzelt in Böhmen sind. Aehnliches sah ich beispielsweise am Thurm der Stadtkirche zu Raudnitz, der wohl schon der Mitte des 18. Jahrhunderts angehört.

Es sind diese gothischen Versuche, wenn ihr künstlerischer Erfolg auch gering ist, abermals ein Beweis dafür, daß wenigstens die Absicht, etwas der Nation und der Zeit Eigenartiges zu schaffen, in Böhmen verbreitet war. Dieses giebt sich auch noch an der eigenthümlichen Ausgestaltung nordböhmischer Klöster kund. Als das Vorbild derselben kann die Wallfahrtskirche Mariafchein bei Teplitz gelten. Die ziemlich nüchterne Kirche folgt in der Form den Bauten der Jesuiten, denen sie angehört. An das breite Langhaus legen sich je zwei Vorhallen zu den Seitenthoren. Eine zwischen den Thürmen der Westfront gelegene dritte in der Achse dient als Vorhalle des Hauptthores. Dieser Bautheil entstand 1701—1706, als Baumeister wird *Brozzio* genannt. Um die Kirche und den sie umgebenden Baumgarten legt sich aber in höchst malerischer Anordnung ein aus 58 Arkaden gebildeter ovaler Umgang. Dieser führt an acht größeren und fünf kleineren Kapellen vorbei; statt der letzteren treten an drei Stellen die Eingänge in den heiligen Bezirk. Derselbe Umgang wiederholt sich in minder großer Ausdehnung an dem Kloster Politz bei Böhmisches-Leipa, sowie an der Wallfahrtskirche Maria-Kulm, während in dem später weiter ausgebauten Kloster Haindorf bei Friedland derselbe, von den übereck stehenden Thürmen der Westfront ausgehend, sich in Hufeisenform um Langhaus und Chor legt. Ich kenne auch diese Art der Darstellung der Passionsstraße aus ihren durch Kapellen angedeuteten Stationen nur in Böhmen als eine zwar nicht künstlerisch bedeutende, doch beachtenswerthe Erfindung des kirchlich erregten Volksgemüthes.

In unmittelbarem Zusammenhang mit der böhmischen Baukunst steht auch jetzt noch Schlesien. Gehörte doch die Provinz noch zu

Oesterreich, welches von Süden die Verfechter des Catholicismus nach dem Norden fendete. Somit machte Breslau ¹⁾ scheinbar den gleichen Entwicklungsgang durch, welchen wir in den österreichischen Landen sahen. Zuerst bauten die Jesuiten selbst, und zwar wird sogar der Name eines Bruders *Moret* genannt, der ein 1730 abgebranntes Thürmchen für die Marienkirche auf dem Sande (1666) entwarf. Darauf erscheint ein italienischer Meister, *Anton Coldin*, als der Erbauer einer Kapelle an derselben Kirche, dem später die nur zeitweilig in Breslau thätigen Erbauer der Elifabethkapelle am Dom, *Domenico Guidi* (geb. zu Torano 1628, † zu Rom 1701) und *Ercole Floretti*, letzterer ein Schüler Bernini's, sich angeschlossen. Aber mit dem Ende des Jahrhunderts treten auch hier die deutschen Meister in den Vordergrund. Meister *Haus Fröhlich* erbaute 1673—1697 das Klostergebäude an der Vincenzkirche, jetzt Oberlandesgericht, einen stattlichen, ganz im Sinne der Prager Architektur durchgebildeten Bau von guten Verhältnissen und bei bescheidenem Maaß an Eigenartigem stattlicher Wirkung. Aehnlich ist das Kreuzherrenkloster, jetzt katholisches Gymnasium (1695), bei welchem durch verschiedene Stockwerkshöhen und durch ein über dem mittleren niederen Flügel sich aufbauendes Thürmchen die Ansicht gegen die Oder zu einer gewissen malerischen Wirkung gebracht worden ist. Der Hof zeigt eine ziemlich strenge und nüchterne Architektur. Von dem, die beiden letztgenannten Baulichkeiten verbindenden Urfulinerinnenkloster (1699—1701) bietet nur die Front gegen den Ritterplatz, und auch diese nur mäßigen architektonischen Aufwand durch eine Reihe jonischer Pilaster für beide Geschosse und einen hohen Giebel über dem Thorflügel. An der im Schema der Jesuitenkirchen errichteten Urfulinerinnenkirche ist nur der dreigeschoßige und von hoher Doppelhaube besetzte Thurm beachtenswerth. Genannt sei noch wegen seiner derben Putzarchitektur und des barocken Thores das Chorherrenstift, jetzt Universitätsbibliothek (1709—1715).

Ein weiterer Architektenname ist jener des Jesuitenpaters *Joseph Frisch*, welcher jedoch in Rom lebte und von dort aus seine Pläne nach dem Norden sandte. Als sein Werk wird die Pfarrkirche in Brieg (1735) bezeichnet, ein den älteren Jesuitenbauten sich anreihendes, zweithürmiges Gotteshaus. Als wichtiger dürfte sich der churtrierische Baumeister *Felix Anton Hammerschmidt* erweisen, der 1718—1719 am Schlosse Fürstenstein arbeitete. Er oder *Christof Hackner*, (geb. 1663, † 1741) ist wohl der Meister des Weißen Vorwerkes zu

¹⁾ H. Lutsch, die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, Bresl. 1886, A. Schultz, Schlesiens Kunstleben im XV. - XVIII. Jahrhundert. Außerdem briefliche Mittheilungen von Prof. Dr. A. Schultz in Prag, dem ich die vielseitigste Förderung in meinen Arbeiten verdanke. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

Breslau¹⁾ (1732—1748) eines sehr reizvollen, in derbem Barock gebildeten Lusthauses in den Formen österreichischer Baukunst. Die Façaden desselben, welche zwei Thürmchen überragen, sind ungleich schlechter als das mit großer Pracht ausgestattete Innere. Bischof von Breslau war damals der 1732 verstorbene Pfalzgraf Franz Ludwig von Neuburg, welcher zugleich seit 1710 den erzbischöflichen Stuhl in Trier einnahm wie seit 1729 jenen von Mainz.

Ungleich bedeutender noch als die bisher genannten Bauten, zweifellos das Hauptstück des Barockstiles in Schlesiens ist die Klosterkirche zu Grüssau. Schon der Grundriß (Fig. 60) mit seinem gewaltigen Hauptschiff, seiner großartigen Querschiffanlage gehört zu den reifsten Entwürfen des katholischen Barock. Von merkwürdiger Kraft der Eigenartigkeit ist dagegen die Behandlung der Aufrissarchitektur. Die Profilierung gehört zu den fortgeschrittensten Beispielen malerischer Willkür. Alle Glieder sind in Bewegung, der Kampf zwischen den wagrechten und senkrechten Theilungen an der hoch aufragenden Hauptfaçade ist nirgends stärker zum Ausdruck gebracht. Im Innern streiten die mächtigen Ausladungen der Gesimse mit dem lebendigen Reiz des Aufrisses. Nach Art von St. Nikolaus auf der Kleinfeste in Prag sind die Pilaster der Pfeiler übereck gestellt, die Verkröpfungen hierdurch noch vermehrt. An das Chor schließt sich eine marmorreiche, zweithürige Gruftkirche an, deren Formen einfacher, deren Wirkung aber kaum minder reizvoll ist.

Bei meiner nur geringen Kenntniß Schlesiens muß ich auf eine Darstellung weiterer Bauten verzichten. Im Vorbeigehen sah ich in Glogau eine stattliche zweithürmige Kirche von großen Verhältnissen und in Bunzlau eine ähnliche, an welcher zwei gewaltige Obeliske der Façade einen eigenartigen Schmuck geben. Ob dies Entwürfe jenes *Simonetti* sind, welcher als Rathsherr in Bunzlau lebte, vermag ich nicht zu entscheiden.

Die volksthümliche Kraft der böhmischen Architektur lag unverkennbar nur in der Hand deutscher Meister. So lange die Tschechen am Ruder waren, hatten sie den Italienern freie Bahn gelassen. Aber im Ringen um die Oberhand hatte sich das Deutschthum gestärkt und gebar nunmehr zwei der größten Vertreter des nationalen Barockstiles Fischer von Erlach und den jüngeren Dientzenhofer.

¹⁾ Lützow'sche Zeitschr. für bild. Kunst 1884: Eug. Kalleff, Ein Gartenhaus der Bischöfe von Breslau im XVIII. Jahrh.

Johann Bernhard Fischer von Erlach (geb. zu Prag 1650, † zu Wien 1723) theilt mit Schlüter den Ruhm, der größte deutsche Architekt seiner Zeit gewesen zu sein. Man wird gut thun, durch diese laute Anpreisung seines Namens das Urtheil nicht alsbald bestimmen zu lassen. Auch er war, wie Pozzo, literarisch thätig und verdankt die Erhaltung seines Andenkens sicher mehr seinen Veröffentlichungen, als seinen Bauten. Denn weniger aus lebendiger Anschauung seiner Werke, als weil er einmal in die Reihe der Berühmtheiten eingefügt war, feierte ihn der Troß der Kunstschriftsteller des vorigen und auch unseres Jahrhunderts. Es ist daher nicht unbillig, daß auch wir zunächst ihn als Schriftsteller einer Betrachtung unterziehen. Früh bereiste Fischer Italien. Er erlangte eine bedeutende Stelle am Wiener Hof, er wurde geadelt, Oberlandbaumeister, später sogar Lehrer des Kaisers Josef I., des Trägers des deutschen Gedankens jener Zeit. Sein Werk „Entwurf einer historischen Architektur“, erschien 1725, nachdem schon 1721 für dasselbe das kaiserliche Privileg ausgestellt war und 1705 schon die Vorbereitungen begonnen hatten.

Daselbe ist, wie die Vorrede sagt, während kriegslicher Zeiten, da die Baukunst ruhte, als ein „unschuldiger Zeitvertreib“ geschaffen worden, nicht für die Gelehrten, sondern „um durch einige Proben von allerhand Bauarten das Auge der Liebhaber zu ergötzen und denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben.“ Aber das Werk soll „nicht nur zur Lust dienen“, sondern „den Geschmack der Landesarten, welcher, wie in den Speisen also auch so zu reden in Trachten und im Bauen ungleich ist, gegen einander halten“, wobei „zu erkennen, daß im Bau zwar etwas auf eine regellose Gewohnheit ankomme, als etwa in dem gothischen kleinen Schnitzwerk und in den oben zugespitzten Bogen, in den Thürmen etc. oder in den indianischen Drachenzügen und krummen Drachen, wo man einem jeden Volke sein Gutdünken so wenig abstreiten kann, als den Geschmack; daß aber dennoch in der Baukunst gewisse allgemeine Grundsätze sind, welche ohne offenbaren Uebelfand

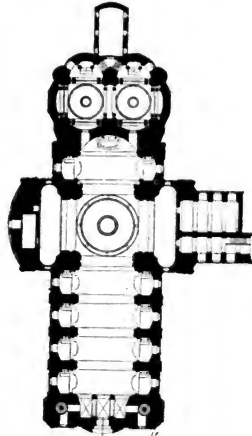


Fig. 60. Klosterkirche zu Grüssau.
Grundriss.

nicht können vergessen werden. Dergleichen sind die Symmetrie, oder daß das Schwächere muß vom Stärkeren getragen sein etc.; daß auch gewisse Umstände sind, welche in allerhand Bauarten gefallen: als die Größe des Umfanges, die Nettigkeit und Gleichheit in Hauung und Zusammenfügung der Steine.“ Das ist allerdings ein von der gleichzeitigen französischen Regel ganz abweichendes Glaubensbekenntniß. Fischer sucht nicht die Regeln der Antike als einzigen Maßstab der Schönheit, sondern in allen Stilen das Eigenartige. Er versteht nach Bayer's Vorgang die Schönheit der Gothik zu würdigen und versucht es, in das Wesen des Aegyptischen und Persischen, des Griechischen und Römischen einzudringen. Seine Wiederherstellungen alter „Wunderwerke“ sind durchaus nicht über einen Leisten geschlagen. Er weiß sehr genau, daß die Verschönerungen des von ihm gepflegten Barockstiles nicht klassisch sind, denn er vermeidet sie ängstlich in seinen Darstellungen des Dianatempels zu Ephesus oder des Mausoleums der Arthemisia, er mäßigt seine Formenfreude bis zur schlechtesten Bildung in den eigenartigen Pyramidenanlagen, aber er läßt ihr bis zu einem gewissen Grade freien Lauf bei der Darstellung des goldenen Hauses Nero's, der Naumachie Domitian's oder des trajanischen Forums. Ja selbst die türkischen Bauten in Ofen, Pest, Brussa, Konstantinopel, Mekka und Medina, ein Palast und eine Brücke aus Ispahan und allerhand chinesisches Gebäu findet ein für jene Zeit höchst anerkennenswerthes Verständniß für das volksthümlich Befondere, Stilistische.

So ist Fischer im gewissen Sinn ein Nachfolger Scamozzi's, der ja auch für jede Art der Gestaltung offenes Auge hatte. Es äußert sich aber schon in diesem Buche eine gewisse Neigung zur Stilmischerei, zur Nachgiebigkeit gegen fremde Einflüsse, zu einer höfischen Gefchmeidigkeit, welche den Meister des Wiener Hofes ganz merklich von der Kunstart seiner böhmischen Volksgenossen unterscheidet.

Es ist bei dem Mangel aller guten Vorarbeiten sehr schwer festzustellen, welche Bauten und in welcher Reihenfolge sie Fischer errichtete. Zumeist muß ich im Nachstehenden dem eigenen aus stilistischen Merkmalen gebildeten Urtheile folgen, selbst auf die Gefahr hin, Mißgriffe zu machen. Um möglichst sicher zu gehen, seien daher die unbedingt als Fischers Werke anerkannten Kirchenbauten zuerst genannt.

Ein schneller Blick sei vorher auf die Wiener Kirchen jener Zeit geworfen. Daß dieselben in ihrer Mehrzahl weit unter jenen in den anderen süddeutschen Städten stehen, spricht dafür, daß der kirchliche Sinn im Glanz des Hoflebens minder gut gedieh. Hatte doch auch das 17. Jahrhundert wenig Ersprießliches geschaffen. Man sehe die er-

schrecklich dürftige, dreistöckige Fassade der Kirche St. Johannes des Täufers in der Leopoldstadt (1652 vollendet), über deren rechtwinkligem Chor eine völlig dunkle Kuppel schwebt. Die Plumpheit im Aeußeren und Inneren der Minoritenkirche auf der Wieden, die gespreizte Gestaltung der Sebastian- und Rochuskirche in der Landstraße zeigen alle ein sehr bescheidenes Können. An der Schottenkirche an der Freyung spürt man bei höherem künstlerischem Werthe doch allzusehr, daß vielfache Veränderung die Wirkung beeinträchtigte. Weitaus wichtiger sind die neuen Kirchen, wie Maria-Treu in der Josefstadt (1698 begonnen), mit reich entwickelten und hohen, getrennt von der sich in Bogen stark vorbauenden Fassade stehenden Thürmen und hübscher Anordnung des die Front umgebenden Platzes. Die Barnabitenkirche zu Mariahilf (1600 begründet, doch wohl kaum vor 1700 vollendet), ist zwar in der Außenarchitektur trocken, doch bemerkenswerth durch die starke Ausbildung der Vierung zu einem Kuppelraum. Die in der Taborstraße gelegene St. Josefskirche wirkt durch die innere Ausgestaltung erfreulich, in der St. Ulrichskirche (Neubau) sind wenigstens die Verhältnisse des einschiffigen Langhauses günstige. An der 1782 zerstörten Dorotheenkirche (1705) erschien die Fassade zwischen den Thürmen, wie im Kloster Wilten bei Innsbruck, einwärts gekrümmt, das Ganze als derbes Schauffstück.

Aber von diesen Werken zu der Hauptsehöpfung Filchers ist ein mächtiger Schritt. Diese, St. Karl Boromeus zu Wien (Fig. 61 und 62),

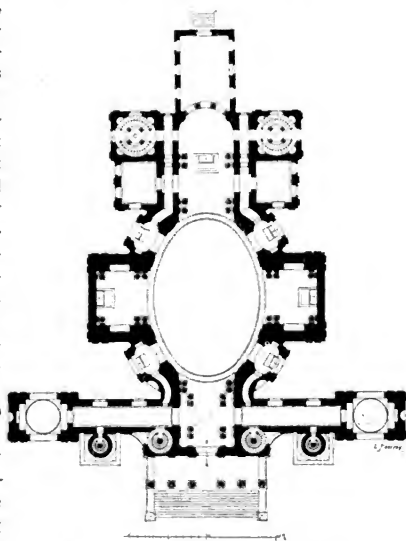


Fig. 61. St. Karl Boromeus zu Wien. Grundriss.

wurde 1716—1737 errichtet. Den Bau leitete, wohl nach Fischer's Tode, der Hofbaumeister *Anton Erhardt Martinelli*. Wir haben es hier also mit einem Werke zu thun, das die Höhe der Meisterschaft der Architekten darstellt. Es ist im Vergleich zu St. Nicolaus in Prag, also zu dem Hauptwerk von Fischer's Lehrer Christoph Dientzenhofer, alsbald eine völlig verschiedene Auffassung der künstlerischen Aufgabe erkennbar. Während dort eine innerlich treibende Kraft bestimmte Formen hervorruft, unter heftigem Ringen nach Bethätigung der den Künstler bewegenden Gedanken zum Ausdruck kommt, zeigt sich Fischer als ein mit den Bautheilen frei und mühelos schaltender, der Sorge um das Gelingen des Formalen enthobener Architekt, welcher seinem malerischen Schönheitsbegriffe, unbekümmert um die Ueberlieferung und die Wirkung, sowie um die Darstellungsmittel des Gedankens, in großen Zügen nachgehen durfte. Die Kirche hat etwas abthätlich Eigenartiges, ohne im Grunde wirklich Neues zu bieten. Sie weilt in der Formgebung direkt auf die Bologneser Schule hin. Der Einfluß der Bibiena, welche diese im Theater, wie in der wirklichen Architektur vertraten, macht sich aber nicht allein geltend. Es scheint, als habe Fischer in Bologna selbst Studien gemacht. Wir erwähnten bereits, daß die dortige Kirche St. Maria della Vita das Programm einer ovalen Centralanlage, hier zwar auf achteckigem Grunde, doch in einer Weise erfüllt, welche als vorbildlich für St. Karl in Wien gelten kann. Bezeichnend ist auch die große Verwandtschaft zwischen der Wiener Kirche und jenem später entstandenen Sanctuarium St. Lucia, die geistige Uebereinstimmung in den Anschauungen Dotti's, als des ächtesten Vertreters der Schule in seiner Heimatstadt, und derjenigen Fischers. An diese und zwar an die Kunst Tibaldi's und Magenta's erinnert auch die triumphbogenartige Behandlung der Innenarchitektur, in welcher die Scheidebogen zu den Schiffflügeln und die zu den Kapellen und Emporen führenden Oeffnungen mit beitragen. Neu aber ist die Ausbildung der Attika zu einem völligen Gefchoß, die außerordentliche Bedeutung des Tambours im Verhältniß zu den tragenden Gliedern. An das Oval des Kuppelraumes legen sich in den Diagonalen vier kleine, wieder ovale Kapellen, über denen die Emporen angeordnet sind; in den Achsen jedoch rechtwinklige Schiffe, von welchen die der Längsachse stark verlängert wurden. Gekuppelte Säulen stehen, denjenigen von St. Nicolaus in Prag entsprechend, auch hier ziemlich zwecklos unterhalb der Scheidebogen zwischen diesen Baugliedern und dem Kuppelraum. Der Chor ist nach dem Vorbilde venetianischer Kirchen nach hinten durch eine den Blick in die Sakristei eröffnende Säulenreihe im Halbkreise geschlossen. Das Auge Gottes, von Wolken umgeben,

schwebt über der streng architektonischen Anordnung. Das schöne Licht an diesem wichtigsten Punkt der Kirche sei rühmend erwähnt. Es fällt von einer kleinen über dem Schiffflügel angebrachten Kuppel in den

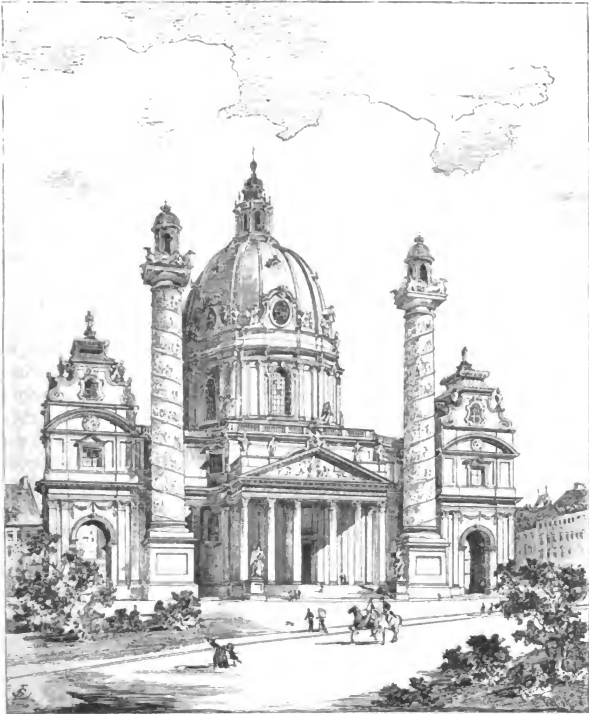


Fig. 62. St. Karl Borromeus zu Wien.

Raum herab. An den Langhaustflügel, der durch eingestellte, die Empore tragende Säulenpaare als Vorhaus gekennzeichnet wurde, legen sich im rechten Winkel lange, rein dekorative Gänge, welche in kleine,

absichtlich in ihrer Höhenentwicklung gehemmte Thürme führen. Auch diese sind im höheren Sinne zwecklos, dienen nur als Durchfahrten für den Wagenverkehr. Durch diese Gebäudetheile wurde aber dem Architekten ermöglicht, eine Façade vor der Schmalseite der Ovalkuppel zu schaffen, indem er in der Achse neben dem Vorhaus Treppen anlegte und so einen stattlichen Gebäudekörper schuf, der ihm als Rückwand für eine aus sechs freistehenden Säulen und breiten, darüber ruhenden Giebel geschaffene Tempelfront in antikem Sinne dienen konnte. Diese, über mächtiger Freitreppe sich erhebend, zeigt Fischer wieder um einen Schritt weiter im Klassicismus, als es die Bologneser waren. Eine so strenge Form war zu jener Zeit wohl in Paris, etwa an dem Collège des quatre nations, dem der Grundgedanke der ganzen Anlage nahe steht, möglich, in Italien jedoch noch eine große Seltenheit; nur an Juvara's gleichzeitiger Superga zu Turin vermag ich auf etwas Gleiches hinzuweisen. Aber die, selbstverständlich im Detail durch die Auffassung der Zeit gemilderte Strenge der Tempelfront wollte in das barocke Empfinden der Zeit doch nicht passen. Die Thürmchen an den Enden des Ganges genügten nicht, um der auch nach außen statlich gebildeten, noch in der Wöblungslinie durch große Rundfenster unterbrochenen Kuppel ein Gegengewicht zu schaffen. Daher setzte Fischer ganz im malerischen Sinn der damaligen italienischen Barockmeister, denen die ganze Umrißlinie der Kuppel entlehnt ist, zwischen die derb gedrückten Eckthürme und die Giebelhalle zwei mächtige Ehrensäulen nach Vorbild jener des Trajan in Rom, also mit einem aufgewundenen Band von figürlichen Darstellungen in Relief. Das war gewiß ein überraschend eigenartiger Gedanke und eine neue Lösung der Aufgabe; aber doch nur eine rein äußerliche, welche mit dem Wesen des Kirchenbaues herzlich wenig gemein hat. Die Meisterschaft malerisch lebendigen Entwurfes, der Vermischung der durch St. Agnese in Rom angeregten Gedanken mit antiken Formen zu einer höchst lebendig wirkenden Gruppe kündigt wohl in diesem Werke die Vollendung des deutschen Barockstiles nach der formalen Seite an. Aber derselbe besitzt nicht mehr die Tiefe der Auffassung, welche den Werken anderer deutschen Meister jener Zeit eigen war.

Auch in der Detailbehandlung ist die gewisse Leere und Nüchternheit der späteren bologneser Schule zu bemerken. Wohl zeichnet den Meister eine große Feinheit und eine sichere Behandlung des Maßstabes, sein Werk die Vornehmheit des etwas kalten graubraunen, durch einiges Gold und einige dunklere Umrahnungen gehobenen Marmortones, die schöne Gliederung der Kuppelwöblung aus, aber man hat nicht mehr den Eindruck des schöpferischen Waltens, des neu-

schaffenden Geistes. Es sind auch hier fertige Formeln, welche zur Verwendung kommen.

Wenn man rückschreitend die älteren Kirchenbauten Fischers betrachtet, so erkennt man, daß derselbe nicht immer in dem vorwiegend dekorativen Sinne schuf, welcher St. Karl beherrscht. Dafür giebt die Kollegienkirche zu Salzburg (1696—1707) (Fig. 63) ein beredtes Beispiel. Der Grundriß derselben ist zwar nicht ohne Vorbild. Er ist eine in's barock überfetzte Nachbildung jenes der Sorbonne in Paris, eine Kreuzanlage mit kürzerem, den Bau in der Mitte theilenden Querschiff und vier hier im Oval gebildeten, durch Oberlicht erhaltenen Kapellen in den Ecken, mithin trotz der Längsausdehnung eigentlich eine Centralanlage, die auch durch den Absehluß des Chores und der Façade im Segment zum Ausdruck gebracht werden soll. Der Aufbau, namentlich der Hauptschiffwände, zeigt wieder deutlich oberitalienischen Einfluß, jenes Triumphbogenmotiv, das wir als eine Erfindung Tibaldi's schätzen lernten. Unverkennbar wüßte der Meister diesem vorwiegende Geltung in seinem Bau, denn er bildete die daselbe beherrschende Pilastrordnung möglichst energisch aus, so daß die Attika unter der sehr einfach gehaltenen, nur an den Gurten ornamentirten Wölbung fast ganz verschwindet. Auch der Altar ist ein rein architektonischer Aufbau, der nur durch die ihn umziehenden Stukk-Wolken und Kindergestalten belebt wird. Wie St. Karl ist die Kollegienkirche nur wenig gefärbt und daher von einer gewissen vornehmen

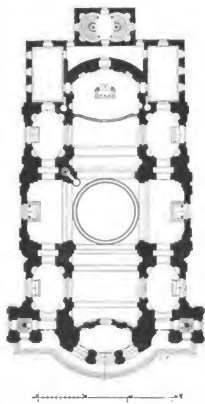


Fig. 63. Kollegienkirche zu Salzburg
Grundriß.

Kälte, welche ganz merklich von dem übrigen stukküberladenen deutsch-katholischen Barock abticht. Dagegen zeigt sich Fischer in der Kunst des Profilirens noch von feinen Landsleuten abhängig, insofern als er vor Allem die Kurven bevorzugt, die Platten zumeist als Karniese bildet und dem Material entsprechend tiefe Unterfchneidungen unter den schattengebenden Gliedern liebt.

An der Façade dagegen bekundet sich Fischers deutliche Kunst-art schon wesentlich reiner. Nach beliebigem Vorbild wurde das Segment des Langhauses im Erdgeschoß zu einem ovalen Vorhaus ausgebildet, über dem die Orgelepore sich befindet. Aeußerlich bildet sich eine dreifache Arkade zwischen durch beide Geschoße reichende

Pilaster von einer matten, zwischen der kompositen und jonischen schwankenden Kapitälbildung. Ein mächtiger, gleichfalls konkav sich vorbauender Giebel beherrscht diesen Gebäudetheil. Zur Seite der Arkade ist noch je ein Thor in der Achse der Seitenkapellen angeordnet. Nun erst schließen sich die schlanken und nicht sehr hohen Thürme an, die zwar barock und reich bewegt ausgestaltet sind, doch im Gesamtbild von der stattlichen Kuppel beherrscht werden. Ihr Untergeschoß ist dem Segmentbau gleich ausgebildet. Darüber erscheint eine neue Ordnung, deren Gebälk ein cylindrischer Rundbau und von den Ecken gegen denselben anlaufende Konsolen überragen.

Ein drittes kirchliches Werk des Meisters ist die Peterskirche zu Wien (1702—1713), welche als Vorstufe für St. Karl hinsichtlich der Grundrißgestaltung gelten kann. Denn beide haben die ovale Kuppel, den Anschluß zweier längerer Flügel in der Haupt- und zweier kurzer in der Querachse, sowie die Kapellen in den Diagonalen und die hier freilich weniger ausgebildeten Emporen über den letzteren gemeinsam. Auch die kräftige Ausgestaltung des Tambours durch eine Pilasterordnung spricht für die Verwandtschaft beider Bauten, wenngleich dem Untergeschoß die das Triumphbogen-Motiv kennzeichnenden Pilaster fehlen. Die reiche Kompositaordnung der Pfeiler bezieht sich nur auf das Kämpfergesims. In der Fassade, wo zwei niedere, über Eck stehende Thürme in Verbindung zu der vorherrschenden Kuppel gebracht wurden, treten schon zum Theil recht schwächliche Formen auf. Nur das Portal ist neueren Ursprunges (1756). Die sehr reiche Ausbildung aller Details, die stimmungsvoll-barocke Marmorfärbung, das zierlich reiche Ornament, die keck gezeichnete Kanzel und das ihr gegenüberstehende Bildwerk weisen aber wohl auf eine ziemlich selbständige Thätigkeit der Fischer unterstützenden Künstler, des Stukkators *Alberto Camesini* und des *Antonio Galli Bibiena* hin, der den Hochaltar (1730—1732) fertigte, und der zahlreichen am Bau thätigen Maler.

Aehnlich ist die von *Donato Felice d'Allio* (geb. zu Wien) erbaute Salefianerinnenkirche (1717—1730) am Rennweg zu Wien, welche in enger Verbindung mit dem an den Belvederegarten anstoßenden Kloster steht. Dieses erhebt sich als rusticirtes Erdgeschoß und durch Pilaster zusammengefaßten Hauptstock mit Mezzanin darüber in den Formen der in Bologna heimischen Barock-Architektur. An der Fassade der Kirche ist das Hauptgesims des Klosters beibehalten, das Erdgeschoß aber mit in eine größere Ordnung hineingezogen. Das zweite, schmälere Geschoß erhebt sich dem Schema gemäß zwischen zwei barocken Anläufen und entspricht dem Längsschiffe, welches die abermals ovale Kuppel durchschneidet. Die Seitenwände an der letzteren werden durch

je zwei Kapellen getheilt, zwischen denen in einfach edler Architektur sich korinthische Pilasterpaare erheben. Lange hat man den Bau für Fischers Werk gehalten. Aber selbst in den Mittheilungen, welche Dr. Ilg über den wirklichen Schöpfer desselben gab, schreibt er diesem doch ein enges Schülerverhältniß zum Meister von St. Karl zu. Sollte er nicht vielmehr nur der Bauführer gewesen sein? Sein eigener Bau, das Stift Klosterneuburg, ist wenigstens entschieden anderer Gestaltung, als dies Werk.

Der faalartige Charakter der Kuppelkirche, welcher an den Ovalbauten in Folge der starken Ausbildung der Attika bemerkbar wurde, macht sich noch deutlicher an der prächtigen Kurfürstenskapelle geltend, die Fischer an den Dom zu Breslau anbaute (1722—1727). Diese entstand im Wettstreit mit der benachbarten Elifabethenskapelle, welche die etwas schweren, pathetischen Formen der Schule Bernini's mit größtem Geschick nach dem Norden übertrug. Der Unterschied zwischen beiden Kapellen besteht im Wesentlichen darin, daß der Italiener den oblongen Raum durch Gurten in drei Joche abtheilte, deren mittleres er mit quergestellter ovaler Kuppel verah, während Fischer den ganzen Raum durch windschiefe Kappen und ein starkes Gurtgesims zu einer ovalen Trommel überführte, welche ihrerseits die Kuppel trägt. Während bei den Italienern die struktiven Formen kräftig betont und der architektonische Grundzug im Bau vorzugsweise gewahrt ist, suchte Fischer durch reiche Ornamentation und zierlich-anmuthige Flächenbehandlung seinem Bauwerke den Vorzug zu geben. Der Stukkator *Santino Bussi* war an letzterer thätig.

Ein weiteres Werk Fischers in Breslau ist das Grabmal des J. G. von Wolff in der Elifabethenkirche (1722), ein malerisch empfundenes, geistreich durchgebildetes Werk, welches aber stark den Einfluß Burnacini's erkennen läßt. Nach Marperger erbaute er noch das „kostbare“ Schreyvogelsche Haus, zuletzt Hauptpost, welches leider moderner Unverstand 1886, obgleich der Bau eines der schönsten Kunstwerke Breslaus war, zerstörte, ein durch kräftige Reliefbehandlung und reiche Gliederung ausgezeichnetes Werk.

Eigenartig entfaltet sich des Meisters Begabung am Bau der Klosterkirche von Haindorf (1722) in Nordböhmen, wo er nach Art der Italiener einen älteren Bau umzugestalten hatte. Die Façade zeigt wieder den konkaven Vorbau, hier zwischen zwei barocken und nicht eben glücklich gebildeten, übereckstehenden Thürmen. Im Grundriße dagegen verkündet sich der Meister in der weiträumigen Ausgestaltung des ursprünglich wohl dreischiffigen, von nur je zwei ovalen Kapellen begleiteten Langhauses, der mit ovaler Kuppel bedeckten Vierung und des reichen Chores; darin aber, daß die beiden je aus dem

Achteck gefchloffenen Querschiffe bei ihrer gothifchen Gestaltung, wie fie etwa aus dem 14. Jahrhundert erhalten find, belaffen und daß fogar durch eine mächtige Säulenarchitektur unter dem Scheidebogen auf diefelbe hingewiefen wurde, zeigt fich Fifcher wieder in der in feinem Buche vertretenen Duldung gegen die Schönheit fremder Stile. An ruhiger Klarheit und Größe der Motive erhebt fich die Haindorfer Kirche ganz wefentlich über die Mehrzahl der böhmifchen Provinzialbauten, wenngleich im Aeußeren eine höhere Kunftform felbft nicht an der vielfach gefchwungenen Façade erreicht wurde. Eine ovale Vorhalle zwischen den übereck ftehenden Thürmen begründet diefe Gestaltung.

Die Kirchen, welche neben der Kollegienkirche in Salzburg unter Erzbifchof Johann Ernft gebaut wurden, fcheinen fämmtlich mehr oder weniger von Fifcher abzuhängen. So die Dreifaltigkeitskirche (1699—1700); der ovale Kuppelgrundriß, die Querschiffe, die durch eine Hohlkehle mit dem mittleren Säulenportikus zur Seite des Hauptportales verbundenen, niedrigen Thürme find gleichfam Vorftudien zu St. Karl, während die in der Behandlung durch das anftoßende Alumnat bedingten Stockwerks-Architektur dem Salefanerinnenklofter nahe fteht. Die oberen Gefchoße der Thürme gehören einer fpäteren Zeit an, das Innere der Kirche ift 1867 fchwächlich erneuert. Die Urfulinerinnenkirche (1699—1705) dagegen erfeheint ganz im Hinblick auf die Univerfitätskirche gebaut, wenn auch die das Triumphbogenmotiv aufnehmende Façade in der Geraden liegt. Das Ganze ift jedoch keineswegs glücklichen Entwurfes. Das Johannesfpital mit feiner 1699—1705 errichteten Kirche habe ich zu befuchen verfaumt. Auch an der Refidenz, an der 1710 errichteten und mit reichem Thore verfehenen Front gegen den Refidenzplatz, könnte der Wiener Hofarchitekt Antheil gehabt haben.

Denn er fchuf auch eine Reihe von Profanbauten, in welchen fich die Eigenart des Meifters in befonders glücklicher Weife äußert. In feinem Werke, welches neben den Kleiner-Pfeffel'schen Veröffentlichungen meines Wissens bisher den einzigen Anhalt für die Baugeschichte Wiens giebt, bekennt er fich ausdrücklich als den Meifter einer Anzahl von Profangebäuden, welche mithin als die ficherfte Grundlage für die Beurtheilung der weiteren etwa ihm zuzufchreibenden Werke angefehen werden müffen. Auch an diefen Bauten zeigt fich der empirifche Sinn Fifchers.

Betrachtet man zunächft feine Entwürfe zum Schloße Schönbrunn bei Wien, jener an Stelle eines durch die Türken 1683 zerstörten Renaissancebaues zu fetzenden Prachtanlage Kaifer Leopolds II., der, feit 1683 begonnen, mit dem Tode Kaifer Joseph I. (1711) liegen blieb, um ertt unter Maria Theresia und ihrem Sohn Joseph II. (feit 1744)

durch die Architekten *Pucossi* und *Valmagini* vergrößert und ausgebaut zu werden, so erkennt man abermals eine bewußte Anlehnung an die Kunstart fremder Nationen, die von der Unmittelbarkeit des sonstigen barocken Schaffens in Oesterreich sich merklich abhebt.

Die Bodenbeschaffenheit, ein sanft ansteigender Hügel, gab Fischer zunächst den Gedanken, das zu erbauende Schloß auf der Höhe anzulegen und aus dem Gefäll die Massen für gewaltige Terrassen und Kaskadenbauten zu gewinnen. Von dem durch ragende, der Trajanssäule nachgebildete Pfeiler ausgezeichneten Thor, über den Platz für Ringstecken hinweg, sollte man in drei Abätzen, deren unterster ein breiter durch Statuen belebter Wasserfall schmückten, zu der Gleiche des Schlosses und zu dem in derselben liegenden großen Wasserbecken gelangen. Das Schloß selbst sollte sich in zwei Viertelkreisen zu beiden Seiten der giebelbekrönten Säulenhalle im Mittel gegen die breit hingelagerten Flügel vorbauen. Es war durchweg nur als eine Hauptgeschoß und Mezzanin verbindende Ordnung gedacht. Bei der ungeheuren Größe scheint mir der Plan nicht eben sehr glücklich durchgebildet, namentlich die Masse des Schlosses für die übergewaltigen auf dasselbe hinweisenden Linien der Gartenanlage nicht hinreichend kräftig. Daher wohl wurde das Schloß in dem zweiten Plane dem Thore näher gerückt und somit eine Anlage geschaffen, welche auch an Ausdehnung den gleichzeitigen englischen und französischen Bauten nahe verwandt ist.

Man betritt den Hof durch eine mächtige, von zwei Obelisksen über den Thürbogen eingefasste Einfahrt. Rechts und links befinden sich die Wirthschaftsbauten, Dienerwohnungen und Wagenremisen, deren Grundlinie nach außen der vorbeiführenden Straße folgt, während im Inneren die Ecken durch eine Kurve abgesehnitten erscheinen, um so das Auge auf den Eingang hinzuführen. Die mächtigen Stallungen begrenzen den Hof seitlich, in dessen Mitte zwei Fontainen sich erheben. Dem Eingang gegenüber steht das Schloß, dessen Front in je zwei großen Stufen gegen die Mitte zurücktritt. Hier war eine mächtige Freitreppe geplant, welche zum Hauptgeschoß führte. Denn nunmehr wurde dem Façadensystem des ersten Entwurfes noch ein Erdgeschoß zugefügt. Die Architektur entsprach etwa jener von Bernini's Palazzo Odescalchi in Rom oder des Liechtensteinalais: Das Erdgeschoß leicht gequadert, die jonische Pilasterordnung, welche in den Eckbauten durch Kuppelung, am Mittel durch sechs Halbsäulen verstärkt wurde in sehr zierlicher Durchbildung, die Fenster, welche nur im Mittelrisalit durch Rundbogen abgeschlossen waren, von kräftig barocken Verdachungen bekrönt, das Mezzanin seiner Bedeutung entsprechend nebenfächlich behandelt. Ueber dem unverkröpften Hauptgesims erhob sich die

Attika mit ihren Statuen, welche nur über dem Mittel einer luftigen Rundbogen-Loggia Platz machten. Alles dies war keineswegs tadelnswerth, jedoch auch nicht eben bedeutend. Jedenfalls aber dürfte es weit besser gewirkt haben, als die strenge, klassicistische Durchbildung durch die späteren Architekten, welche die Verhältnisse der Ordnung streckten, den Mezzanin sehr mit Unrecht zu einem zweiten Hauptgeschoß ausbildeten und namentlich fast jedes barocke Glied, einer trockenen Regelrichtigkeit zu Liebe, aus der Fassade entfernten.

Im Grundriß des Hauptbaues zeigt sich, daß Fischer den durch das französische Ceremoniell geschaffenen Anforderungen nicht vollständig zu genügen vermochte. Namentlich fehlt die Flucht der Zimmer, wie sie in Versailles geschaffen war. Die jetzige Ausstattung der Räume gehört durchweg der zweiten Bauperiode an. Selbst die Vertheilung derselben hat sich vielfach geändert. In der alten war nur der in der Achse gelegene Gartenfaal und die in den rechten Flügel verlegte Prunktreppe bemerkenswerth, letztere als eine Nachbildung jener im Palazzo Madama zu Turin. Der Garten sollte nunmehr aus einem großen Parterre, dahinter einer Arkade und auf der Höhe einem Gloriette bestehen, wofür letzteres den Barockkünstler in vollster Entwicklung gezeigt haben würde.

Aehnliche Schwierigkeiten wie das Schloß Schönbrunn bot dem Architekten der Entwurf der Stallungen für die kaiserliche Burg zu Wien (1725 begonnen), deren langgestreckte Front er durch Theilung in verschieden hohe Bauwerke zu gliedern suchte. Jedoch sind auch hier nicht die ursprünglich beabsichtigten Formen Fischers bei der späteren Ausführung rein beibehalten worden.

Ungleich wichtiger war es, daß Kaiser Karl VI. sich an das Werk machte, die Wiener Burg selbst umzugestalten, indem er den sogenannten Reichskanzleipalast, dem leopoldinischen Trakte gegenüber, mit einer neuen, freilich nur vorgeblendeten Fassade versah. Im Gegensatz zu den Fronten der italienischen Meister strebte der deutsche Künstler nach rhythmischer Belegung des langen Flügels. Er fand dieselbe dadurch, daß er drei Risalite mit je einem mächtigen, die beiden untern rusticirten Geschoße durchbrechenden Thor ausbildete. Denjenigen an den Eckvorbauten gab er je zwei schwere Pfeiler zur Seite, welche über Konfolenpaaren einen Balkon tragen. Auch hier weist die ganze Anordnung mehr nach Frankreich, als über die Alpen. Die Fronten am Place des Victoires und deren Vorbild, die Louvrefassade, mögen nicht ohne Einfluß auf dieselbe gewesen sein. Namentlich die Art, wie die Plastik mit der Architektur verbunden ist, scheint dorthier entlehnt. Kolossalgruppen, die Thaten des Herkules darstellend, beleben die



Fig. 64. Palais Prinz Eugen zu Wien. Treppe.

Massen neben den Thoren. Die beiden Obergeschosse halten kanellirte korinthische Pilaster zusammen, welche an den Rifaliten dichter geteilt und von reich figürlich ausgestatteten Attiken bekrönt sind. Die Rundbogenfenster des Hauptgeschosses in den Rifaliten sind bewegter durchgebildet als diejenigen mit geraden Stützen in den Rücklagen. Es fehlte dem Grundstücke an Tiefe, um dem Bau im Grundriß eine der Bedeutung der Façade entsprechende Gestaltung zu geben.

Die großen Massen der Façade, ihr treffliches Verhältniß zum Schloßhof selbst, der hieraus sich ergebende Einklang zwischen dem Willen des Künstlers und der erreichten Wirkung lassen den Bau bedeutender erscheinen, als er seinen Einzelheiten nach ist. Denn bei großem Geschick im Entwurf ergab sich doch durch die Entstehungsart eine gewisse Flachheit des Details, so daß es dem statuarischen Schmuck im Wesentlichen obliegt, die Front über das auch an minder wichtigen Bauten Geleistete emporzuheben. Von besonderer Wirkung dürfte dagegen die unfertig gebliebene Rotunde in der Durchfahrt gegen den Michelerplatz gewesen sein, deren Entwurf jedoch dem *Hildebrand* zugeschrieben wird.

Der Palast des großen Feldherrn Prinz Eugen, jetzt Finanzministerium (1703, Himmelfortgasse 8), gehört einer etwas früheren Bauzeit an. Wie überhaupt in den älteren Werken Fischers der barocke Geist sich selbständiger regt, so zeigt sich auch hier eine freiere Entfaltung der Architektur. Zwar die Theilung in zwei rusticirte Untergeschosse, welche auch durch Rundbogenportale unterbrochen werden, die hier mit Reliefs geschmückten, breiten Pfeiler, die hoch gezogenen Konsolenpaare über denselben als Träger der Balkone, ferner die Pilasterordnung für die beiden Obergeschosse, die reichere Ausschmückung der Achsenfenster durch Wappenschilder und sitzende Figuren an den Verdachungen entsprechen sich an beiden Bauten. Aber das Detail, die Brüstungsfüllungen und Bekrönungen der Hauptgeschossfenster, die Durchbildung der mit Reliefs und Vasen gezierten Balkone ist reicher, wuchtiger, entschiedener. Erst während des Baues scheint die Façade in 12 Achsen, welche sie in Fischers Werk zeigt, auf jene 17 verlängert und ein drittes Thor hinzugefügt zu sein, wie man am Bau jetzt sieht. Er entbehrt dafür der Rifalite, die ihm jener Plan zugedacht hatte, und erscheint dadurch in enger Straße um so wirkungsvoller.

Von hoher Bedeutung ist die innere Ausstattung des Palastes. Zunächst das Vorhaus, ein zwar niederer, doch im Mittel sich stattlich erweiternder, mit breiten Korbogen überdeckter, durch Statuennischen, Reliefpfeiler und zierliche Stukkirung der Decke ausgezeichnete Raum, der durch geistreiche Anordnung der Lichthöfe von oben erleuchtet wird; dann aber die großartige Treppe (Fig. 64), ein wieder ganz an Bologna

erinnerndes Prachtwerk der plastischen Dekoration. Man schreitet vom Vorhaus zum ersten Podest über eine Stiege, deren zwischen je zwei

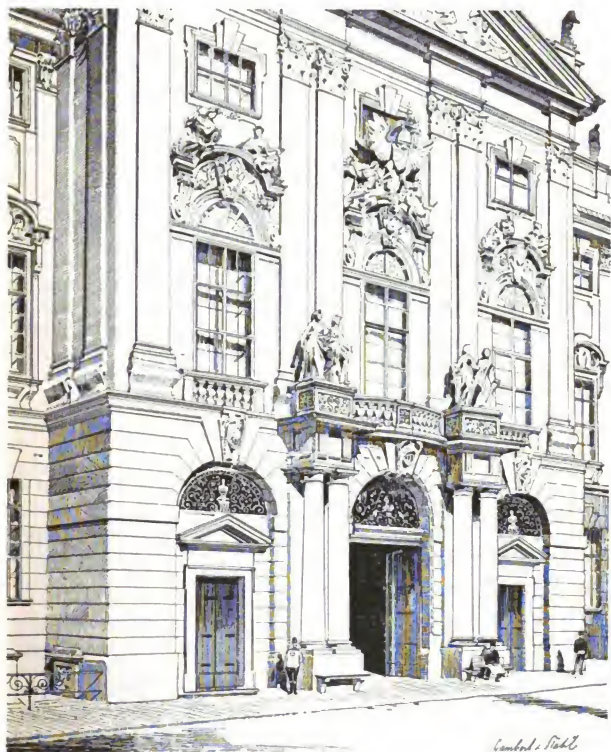


Fig. 65. Palais Trautson zu Wien.

gewaltigen Atlanten angeordnete Wangen aus aufsteigendem Schnörkelwerk und einer in der Mitte auf dasselbe gestellten Vase bestehen. In der Achse befindet sich in Podesthöhe eine Statuennische. Darauf

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

wendet sich die Treppe in je zwei Armen seitlich, um sich in einem Balkon zu vereinen, welcher von jenen Atlanten getragen wird. Der Raum erhält somit eine lebhaft wirkende Vielgestaltigkeit, die durch die reiche Ausbildung der Supraporten, der von Doppelhermen eingefassten Nischen in der Achse, durch das reich stukkirte Gurtgesims und das über diesem sich erhebende Konsolengeschoß noch gesteigert wird. An malerischer Wirkung, an üppiger, wuchtiger Pracht kommt dies Treppenhaus räumlich weit überlegenen italienischen Bauten gleich.

Die barocke Eigenart Fischers, seine deutsch-böhmische Schule kommt am schärfsten am Palais Trautson, jetzt Palast der ungarischen Leibgarde, Hofstattstraße, zur Geltung (1720—1730) (Fig. 65). Hier entfaltet der Meister sein Talent zu freibewegtem Entwurf, welchen er an den geschilderten Werken der für allein majestätisch gehaltenen Einheit der Fassade glaubte unterordnen zu müssen. Der Mittelbau tritt in Breite von 3 Achsen kräftig vor. Im rusticirten Erdgeschoß findet man drei Rundbogenthore, deren mittleres, seitlich von übereckstehenden toskanischen Säulenpaaren begleitetes, sich leicht convex vorbaut, um den Balkon zu tragen. Ueber den Gebälkstücken der Säulen stehen Statuengruppen. Die Seitenarkaden sind vermauert bis auf sehr edel gezeichnete Thüren und die mit glänzenden Schmiedearbeiten vergitterten Oberlichter. Das Hauptgeschoß und den Mezzanin fassen gekuppelte Kompositapilaster zusammen, über deren in den Untergliedern verkröpftem Gebälk ein breiter, vielgeschmückter Giebel sich erhebt. Die Fenster des Mittelflales im ersten Stock sind vor den übrigen, welche über geradem Sturz reiche Verdachungen zeigen, durch Rundbogen und über flachen Konsolen ruhende Kurvengesimse, sowie durch auf diesen sitzende weibliche Figuren ausgezeichnet. In den beiden Seitenflügeln fehlt die Ordnung und tritt an Stelle des Giebels eine Statuenbalustrade. Das Gesims hat hier mindere Höhe, so daß die Mezzaninfenster in dasselbe einschneiden. Das Detail dieses Baues ist sehr bemerkenswerth. In den Hauptlinien der Profile ist die Gerade vorwaltend. Aber in den Ziergliedern zeigt sich eine reiche Krümmung auch der Platten, vollkommene Barockbildung und zwar, im Gegensatz zu der lichten Klarheit des ganzen Entwurfes, eine gedrängte Ueberfülle der Formen, die für die Wiener Barockpaläste eigenthümlich bleibt. Auf die große Schönheit der dekorativen Plastik sei noch besonders hingewiesen, ebenso wie auf die völlige Beherrschung der Verhältnisse, auf die wahrhaft fürstliche Größe und doch anmuthige Durchbildung im Einzelnen, auf die Durchsichtigkeit des Entwurfes und den wohlvertheilten, im Detail anregend wirkenden Schmuck, als auf Vortheile, die glücklich vereint kaum in den Bauten irgend eines anderen deutschen

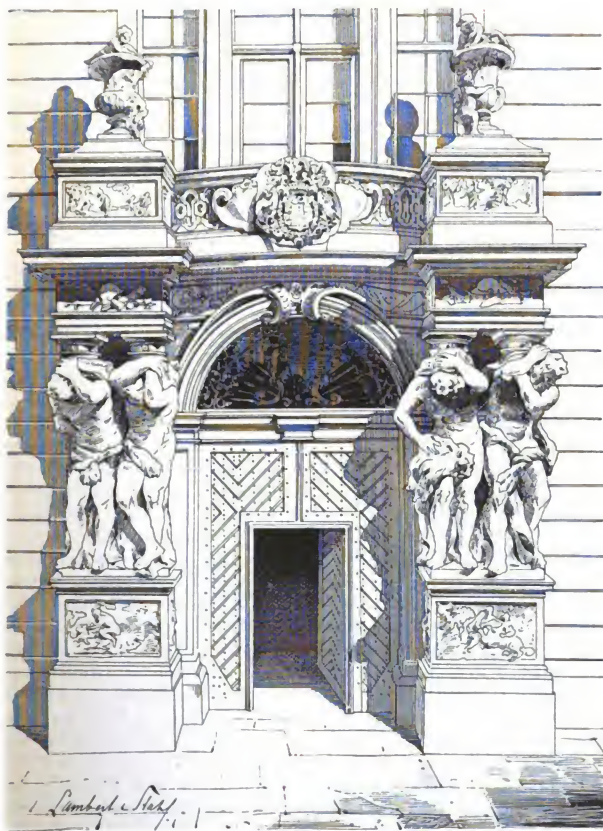


Fig. 66. Palais Clam Gallas zu Prag. Thor.

Landes zu finden sind. Alte Abbildungen belehren uns, wie einst der feitlich an den Palaſt anstoßende Garten durchgebildet war. Eine Um-

fassungsmauer, die jener um die Villa Aldobrandini bei Rom ähnelte, umrahmte das wohl abgetheilte Parterre, ein Arkadenbau, der in der Mitte sich zu einem stattlichen ovalen Saal steigerte, stand dem Palast gegenüber. Es war nicht eigentlich der Naturgenuß, dem dieser Ziergarten geweiht war. Er schien vielmehr als eine Fortbildung der Festräume. Denn durch alle Theile des Baues zieht sich ein festlich vornehmer Grundzug. Namentlich in der dreiarmligen Treppenanlage, an der wieder vier Atlanten als Träger des Hauptpodestes verwendet sind, spricht sich dieser in großartiger Wucht aus. Dem Schätzer ausdrucksvoller dekorativer Skulptur seien die prachtvollen Sphynxe an den unteren Treppenraupen zur Lehre empfohlen.

Mit völliger Sicherheit wissen wir weiter, daß Fischer das Palais Clam Gallas, jetzt erzbischöflich, zu Prag (1707—1712) (Fig. 66) erbaute. Das Betreiben nach freierer Massenvertheilung im Entwurf zeigt sich hier noch kräftiger ausgedrückt, indem bei nur 11 Achsen drei Rivalite angeordnet wurden. Die beiden an der Ecke beherbergen die zwei Prachthore. Neben diesen stehen je zwei Atlanten, welche den Balkon tragen; durch beide Hauptgeschosse sind die hier befindlichen dreitheiligen Fenster aufs Reichste ausgestattet. Namentlich das Palladiomotiv der oberen gab dem Künstler Gelegenheit zu großer Prachtentfaltung. Im Mittelrivalit ist nur der oberste Stock ausgezeichnet, indem die an den Ecken verwendete jonische Pilasterordnung auf denselben übertragen und das Gebälk hier, statt der Attika, mit einem Reliefgiebel abgeschlossen wurde. Die Rücklagen aber mit ihrer Lifenen-Architektur erreichen nicht die Höhe dieser bevorzugten Bautheile, so daß das Ganze eine höchst bewegte und interessante Umrisslinie zu Wege bringt. Wieder zeigt sich hier im Detail, namentlich in den Fensterverdachungen bei der sonst so klar und groß entworfenen Architektur, eine Freude an kleinen, zierlichen, aber gehäuften Formen, welche wie eine Nachwirkung der deutschen Renaissance erscheint, deren künstlerischer Grundsatz ja auch war, einzelne Theile in der einfach gehaltenen Baumasse besonders reich und durch sie das Ganze zu schmücken. Im Inneren ist der Bau, von dessen alter Einrichtung sich wenig erhalten hat, nicht eben bedeutend. Namentlich überrascht, daß nur das rechte der Rivalite, der äußeren Architektur entsprechend, einen größeren Raum, den Speisesaal beherbergt, während hinter dem linken sich ein kleines Boudoir befindet.

Das Luftschloß Kleßheim bei Salzburg (1708—1730), welches Fischer als sein Werk darstellt, habe ich nicht gesehen. Nach den mir bekannten neueren Abbildungen scheint die Façade verschiedene Abänderungen im klassicistischen Sinne erfahren zu haben. Nach der vom Meister selbst dargestellten Ansicht ähnelte der zweistöckige Bau

in feinen Flügeln den Rücklagen des Palais Clam Gallas. Im Mittel dagegen erhebt sich eine reich im Grundriß entwickelte Arkadenarchitektur für das Vestibul und für den sich über die Gesimshöhe der Flügel erhebenden Hauptsaal, ein flotter Entwurf zu einer Villa im größten Stile, welche auch mit einem großartigen Park in Verbindung gesetzt wurde.

Die dekorative Auffassung dieses Baues wiederholte sich in Fischers jetzt wieder zerstörtem Gartenhaus für das Palais Liechtenstein in der Rossau zu Wien, an welchem zwei Gebäudekörper unter sich durch einen Bogen verbunden, dem Durchblick in der Achse des Schlosses freien Raum ließen und doch diese selbst energisch abschlossen.

Im Wesentlichen haben wir, bisher rückwärts schauend, von der Höhe Fischer'scher Kunst die früheren Werke des Meisters betrachtet. Denn es entwickelte sich im Alter sichtlich bei ihm die französische Auffassung der Architektur auf Kosten der von italienischen Grundanschauungen ausgehenden nationalen.

Die reinste Verbindung beider in ihm lebenden Kunstarten zu einer glanzvollen künstlerischen That zeigt sich im Bau der Winter-Reitschule, welche wieder einen Theil der kaiserlichen Burg bildet. Das Innere ist ein mächtiger, über großer Kehle flach gedeckter Saal, den eine Säulenhalle umgiebt. Nach außen erscheint das Gebäude, wohl mehr den Anforderungen der nicht vollendeten Schloßtheile als gerade des bezeichnender Weise allein fertiggestellten Reithauses entsprechend, als vierstöckig, derart, daß die beiden unteren Halbgeschoße in eine Rustika, über dem Gurtgesims aber die beiden Obergeschoße durch Lifenen zusammengefaßt sind. Der dritte, als der Hauptstock, hat Rundbogenfenster und über schmuckem Barockornament Giebelverdachungen. Die abgerundete Ecke des Baues gegen den Michelerplatz aber, die einzige, die eine freiere Ansicht gestattet, wurde mit großer Pracht ausgebildet: Zu beiden Seiten der Rundung je zwei einfentrigte Vorlagen, bei welchen an Stelle der Lifenen je zwei schöne Säulen treten, in der Rundung selbst wechseln Pilaster mit zwischen diese gestellten Säulen. Ueber dem Hauptgesims und der Balustrade ist reicher, wieder in französischem Sinn gedachter Figuren- und Trophäenschmuck angebracht und endlich eine reizvoll ausgestattete Zierkuppel aufgerichtet. Wohl abgewogen in den Massen, fein in den Gliederungen, edel in den Verhältnissen, fehlt dieser Façade nichts an der höchsten Vollendung innerhalb des Barockstiles, als ein ihrer Schönheit entsprechender Zweck. Das mochte Friedrich der Große empfunden haben, als er sie zum Vorbild für den Bau der Berliner Königlichen Bibliothek erwählte.

Einen starken Schritt nach der französischen Seite hin thut Fischer

in der Wiener Hofbibliothek (1723—1726). Die Strenge der allerschweiften Linien sich enthaltenden jonischen Ordnung über rusticirtem Erdgeschoß, die Bildung der Fenster, deren Gewände theilweise gar nicht profilirt sind, das nach Art gleichzeitiger Pariser Bauten angeordnete Ueberschneiden der Rundbogen der Achsenfenster durch die Linie des Architraves, die wohl abgewogene, aber trockene Vertheilung der drei Risalite, alles dieses offenbart eine strengere Schule, aber weniger Selbstwillen als in den übrigen Werken Fischers. Der Bau wirkt kalt und vornehm und entbehrt trotz seines schönen Figurenschmuckes jener Freudigkeit und lebendiger Zierlichkeit, welche jene auszeichnet. Im Grundriß ist aber die Wiener Schule noch völlig mächtig.

Man darf daher vielleicht diesen Bau dem *Josef Emanuel Fischer von Erlach* (geb. zu Wien 1695, † daselbst 1742) zuschreiben. Meines Wissens ist freilich über den Lehrgang dieses Künstlers nichts bekannt, als daß er der Gehilfe und später der Amtsnachfolger seines vielbeschäftigten Vaters war. Da dieser nun beim Beginn des Baues starb, so kann man vermuthen, daß die Fassade nach den Ansichten des Sohnes verändert worden sei, da die Grundrißentwicklung in einem gewissen Gegensatz zu der Fäçadenarchitektur und diese zu dem künstlerischen Wesen des Vaters steht.

Die bezeichnende Sonderart der Fischer'schen Bauten scheint mir nämlich in der freien Größe des Entwurfes, in der mühelosen Bewältigung der architektonischen Maßen durch ein auf gesundem Kunstempfinden, nicht auf Regeln beruhendem Schönheitsgefühl zu liegen. Ferner in der großen Sicherheit der Einfügung der Plastik

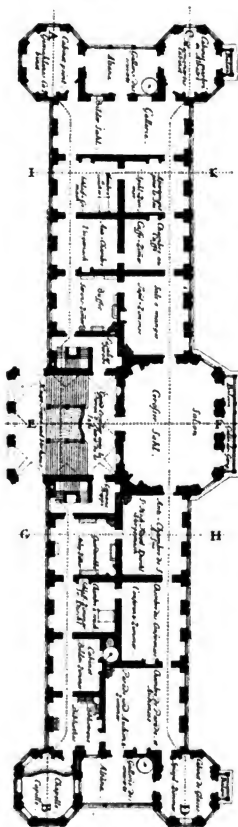


Fig. 67. Schloss Belvedere zu Wien, Hauptgeschoß.

in die Baukunst, die hier sich so innig mit derselben verschwifert, wie

er seine Jugend verbracht hatte, der gefeierteste Architekt Wiens in jener großen Zeit gewesen. Weiß man über das Leben Fischers wenig, so hat sich fast nichts über die äußeren Verhältnisse seines Nebenbuhlers in den mir zugängigen Quellen erhalten.

Er baute das Lustschloß Belvedere¹⁾ (1693—1724) (Fig. 67—69) in Wien für den Prinzen Eugen von Savoyen und dieser Bau muß uns vorzugsweise als Anhaltspunkt zur Darstellung seiner künstlerischen Eigenart gelten, obgleich die innere Ausstattung der Lieutenant *Le Fort du Plessy* und die Gartenanlagen der bayerische Garteningenieur *Girard* besorgte. Dabei sei festgehalten, daß Hildebrand anscheinend früher in Wien mit größeren Aufträgen beschäftigt war als Fischer.

Zuerst fällt die völlig eigenartige Gliederung des Hauptbaues auf, welche in keiner Weise auf fremde, sondern sichtlich nur auf heimische Vorbilder zurückgreift. Das Schloß besteht aus einem rechtwinkligen Ob-
long, an dessen Ecken je ein aus dem Oval gebildeter achteckiger Pavillon sich befindet. Der Mitteltrakt baut sich gegen den etwas tiefer gelegenen Garten mit drei Seiten des Achtecks, gegen den Hof durch eine in der Höhe des ersten Geschosses abschließenden Durchfahrt vor. Die Bodenlage ermöglichte gegen den Garten ein volles, mit verzierter Rustika versehenes Erdgeschoß anzulegen, dessen Hauptraum ein mächtiger achteckiger Saal bildet und an den sich die Sommergalerie anschließen, während an der Hofseite in einem Halbgeschoß die Wirthschaftsräume, hinter dem Saale aber die mächtige dreiarmlige Treppe sich befindet. Die Gliederung des Hauptstockes ergibt sich hieraus: Die Treppe und der Saal in der Mitte, an letzteren anschließend die doppelten Zimmerfluchten bis in die zierlichen Pavillonkabinets, dahinter die Wohn- und Schlafgemächer in geschickter und durch Nebentreppen bequem zu bewirthschaftender Anordnung, zwischen den Pavillons Altane. Zum dritten Geschoß erhebt sich nur der Saal, während seitlich noch auf etwa die Hälfte des Gebäudes sich Zimmer für die Hofftaaten befinden. Zunächst ist von Bedeutung, daß jeder Bautheil sein Dach für sich hat, daß also hinsichtlich der Durchbildung der Umrißlinie die Franzosen noch überboten erscheinen. Dann überrascht die Zierlichkeit und Detaildurchbildung der architektonischen Motive. Das Hauptgeschoß gliedern an den Pavillons und dem Saalbau Hermen, an den antostenden je fünf Achsen Doppelpilaster, weiterhin Doppel-
lisenen. Die beiden ersteren Formen sind korinthischer Ordnung und verziert durch ein eigenthümliches, die Schäfte dicht unter der Mitte umfassendes Band. Im ganzen dritten Stock erscheinen Zwergpilaster,

¹⁾ Residences mémorables de l'incomparable héros de notre siècle, en représentation des édifices et jardins d'Eugène François, Duc de Savoye et de Piemont. Augsb. 1701.

welche wieder und zwar noch reicher als die unteren durch Bandwerk verziert sind. Die Fenster stehen ziemlich eng. Ihre Gewände sind im Erdgeschoß rusticirt. In den oberen sind die Verdachungen zu be-

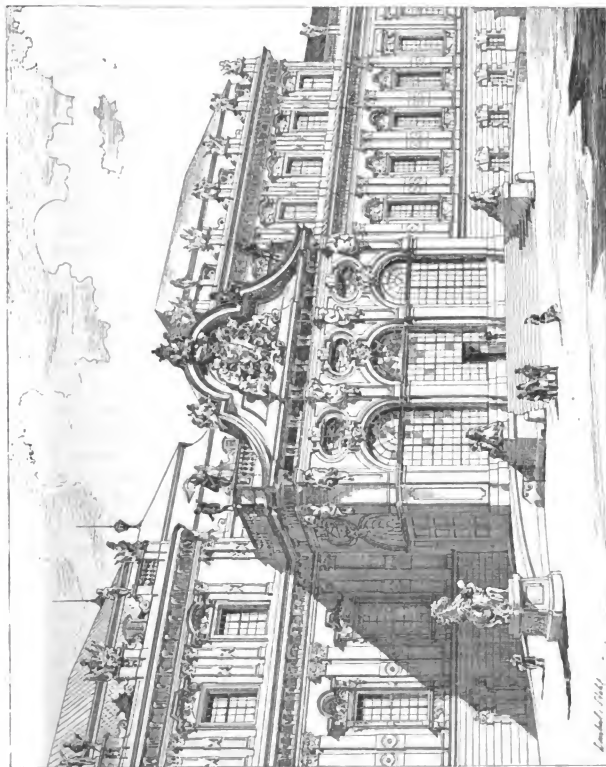


Fig. 69. Schloss Helvedere zu Wien. Thoranlage.

achten, welche im Profil, wie in der Linienführung durchaus barock, aber nicht nach italienischer Weise groß und schwungvoll, sondern mit einer etwas ängstlichen Sorgfalt möglichst reich ausgebildet wurden.

Die Gesimse sind meist leicht verkröpft und durch zahlreiche feine Konfolen belebt. Bemerkenswerth sind die Attiken, welche aus Postamenten und konfolenartigen Anläufen an denselben, aus Statuen und Trophäen und aus zierlichen Dachfenstern bestehen, ferner die Kuppeln der Pavillons, von deren Spitze sich eine Decke wie ein Stoffgehänge über die Wölbung legt, endlich die ganz barocke Ausbildung der Durchfahrt in drei Arkaden, lebhaft geschweiftem Giebel und zierlich selbständiger Architekturbehandlung.

Wohl kein Werk in Wien ist mehr geeignet zu überraschen, als dieses der barocken Größe, dem eigentlichen Grundwesen der italienischen Kunst so völlig entgegende, in der Vielheit der Zierformen den Ausdruck der fürstlichen Vornehmheit suchende Werk. Wenngleich einzelne Details, z. B. die zierlich dekorative Behandlung der Rustika auf die Schule der Carnevale hinweist, so sind dies doch völlig untergeordnete Dinge gegenüber dem ursprünglich schaffensfrohen Geiste, welcher aus diesem eigenartigen Werke spricht.

Trotz des französischen Bauleiters ist auch das Innere des Schlosses völlig deutsch. Dies bekunden zunächst die drei Mittelräume, die Treppe, deren flache Decke von in schlanken Hermen endenden Atlanten getragen wird und an deren Gewänden und Thüren sich überall echt deutsche Zierlust bethätigt; ferner der Gartenfaal, dessen reich stukkirtes Gewölbe auf vier in der Mitte stehenden Atlanten und auf den indischen ähnlich gebildeten Profilen ruht; und endlich der glänzende, mächtig hohe Hauptfaal mit feinen Eckpilastern, feinen großen Spiegeln, feinen in reichen Linien umzeichneten Oberlichtern und glänzend ausgemalter Flachdecke. Die Schilderung der einzelnen Räume muß hier füglich dem Kleiner'schen, zwar nicht gut gezeichneten, aber wohlgemeintem Kupferwerk überlassen bleiben. Gewisse eigenartige Formen aber mögen herausgegriffen werden: Zunächst die Vorliebe für Hermen der verschiedensten Art und die schlanke Bildung derselben; weiterhin die Neigung, die Linien derselben oder auch der Pilafter durch ein Band zu unterbrechen; in der Detailbildung der Verdachungen die Freude an kurz gebrochenen Linien; im Profil die bescheidenen Ausladungen, feinen Gliederungen von mit Vorliebe in der Kurve gebildetem Querschnitt. In der Stukkirkung herrscht fast ausnahmslos das Flachornament und zwar in jenen zierlichen, von zahlreichen Geraden unterbrochenen Bandlinienverfälschungen, die eine besondere Eigenart österreichischer Stukkateure ist. Seltener finden sich jene an die antiken Grotesken erinnernden Malereien, welche wir in Turin und Paris etwa gleichzeitig beobachteten. Wo barocke Formen, etwa im Geiste der Galli Bibiena gewählt sind, ersetzen dieselben den flotten Schwung durch einen oft

etwas gekünstelten, aber immer sorgfältig und reich durchgebildeten Aufbau. Im ganzen Schlosse aber zeigt sich eine Einheit des Schaffens, welche die Annahme eines Wechsels in der Leitung beinahe ausschließt.

Aber mit dem Schlosse allein war die Anlage nicht vollendet. Auf ungünstigem, lang eine Berglehne hinauf sich erstreckendem Grundstücke mußte ein Garten geschaffen werden, welcher der Größe des fürstlichen Feldherren gemäß war. Erst mit diesem, erst in seiner Umgebung erhält das Schloß seinen vollen Reiz. Auf bekrönender, Wien überschauender Höhe errichtet, trennt es den gegen die Festungslinie gelegenen wagrechten Hof mit seinem stattlichen Teich, die Gitterthore festlich vom Bau von dem ansteigenden Garten, in welchem alle Linien, die Treppen und Rampen, wie die Beete des Parterres, das Heckenwerk wie die Wasserkünste auf den beherrschenden Bau hinweisen. Von besonderem Werthe ist noch das „untere Belvedere“, der Flügelbau, welcher sich nöthig machte, um hier den Garten rechtwinklig abzuschneiden und von dem fünfeckigen Hof zu trennen, der sich aus einer geschickten Grundrißlösung der Thoranlage ergab. Denn der „Rennweg“ schneidet im spitzen Winkel die Achse des Grundstückes, ein widriger Umstand, der auf das trefflichste durch die Anlage der Flügelbauten an dem stattlichen Thore verdeckt wurde. Hier entstand sogar ein zweites, vorzugsweise als Wohnung benutztes schloßartiges Gebäude, dessen prachtvolle innere Einrichtung heute noch zu den hervorragendsten Sehenswürdigkeiten der Ambraferammlung gehört, welche jetzt die einstigen Gemächer des Prinzen Eugen einnimmt.

Als weiteres Werk Hildebrand's wird ferner mit voller Entschiedenheit der Konvent des Klosters Göttweig in Niederösterreich genannt, welches der sehr baueifrige Abt Godfried Bessel nach einem Brand im Jahre 1718 errichten ließ. Die Inschrift 1735 an der Sonnenuhr im Hofe dürfte die Zeit der Vollendung angeben. Die Göttweiger Kirche ist auf romanischem Grunde errichtet und besitzt noch eine Krypta aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Chor. Sie wurde ziemlich nüchtern zuerst in der Renaissancezeit, dann um so schwülftiger etwa um 1660 erneuert. Die mächtige Säulenhalle, welche jetzt zwischen den beiden unfertigen Thürmen die Façade bildet, gehört aber der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, etwa dem *d'Allio* an. Dagegen ist in den zur Durchführung gelangten Theilen des Klosterbaues Hildebrand's Hand wohl erkennbar. Die Baulichkeiten sind einfach, in ihrer Architektur nicht durchweg alt, umziehen aber die Plattform des hohen Berges, auf dem das Kloster steht, in mächtiger Ausdehnung. An den Ecken erheben sich stattliche Thürme, die Umrißlinie ist durch die Abstufungen des Dachwerkes belebt. Von künst-

lerischer Bedeutung ist auch hier die Treppe: drei große, rechtwinklige Augen umfassende Arme. Die Stockwerkshöhe im Untergechoß ist zwar für die Breite der Anlage etwas niedrig, aber es gelang dem Meister doch bei feiner zierlichen Behandlung der Glieder durch eine toskanische Loggia den Ausgang stattlich einzuleiten. Im oberen Geschoß sind die Wände durch Blendarkaden, darüber durch Hermenstellungen gegliedert. Die Decke bildet ein großes Gemälde. Der Raum hat in feiner Farblosigkeit etwas leeres. Ähnlich sind die Empfangsräume, namentlich der stattliche Sommerspeisesaal gebildet. Manche Details, Ledertapeten, Gobelins, Tischlerarbeiten, die schönen Stukkdecken haben sich aus der hier zu behandelnden Bauzeit erhalten.

Als ein dritter großer Wiener Künstler galt bisher *Domenico Martini*. Aber die Kunstgeschichte Wiens steht noch auf so schwachen Füßen, daß durch die Zweifel, die Dr. Ilg darüber aussprach, ob dieser Architekt überhaupt an dem ihm zumeist zugeschriebenen Liechtenstein'schen Majoratshaus (1699—1711) in der vorderen Schenkengasse thätig gewesen sei, es fraglich wird, ob demselben irgend eine Bedeutung beizulegen ist. Das Urtheil Milizia's spricht freilich hierfür, und da der Antheil *Fuga's* an dem etwa gleichzeitigen Palais Liechtenstein in der Rossau feststeht, so kann wohl angenommen werden, daß der sonst so sorgsame Gelehrte in Rom genaue Kunde über die Vorgänge in Wien hätte erhalten können. So lange also nicht klare Beweise gegen diese Annahme erbracht werden, müssen die alten Angaben wohl gelten. Dr. Ilg weist auf *Gabriel de Gabrielis* (geb. zu Roveredo 1671) als auf den Meister hin, der den Bau begonnen, und auf *Alexander Kristian* oder *Christiani* (aus Innsbruck), der ihn seit 1698 fortgesetzt habe, da die im ersten Entwurf vorgegebene Treppenanlage nicht genügt hatte.

Von Gabrielis ist ein Werk sicher nachweisbar, das Schloß zu Ansbach, dessen Bau im Jahre 1713 begann und das sich gerade durch seine vier kleinen, statt der in Wien üblichen einen großen Treppe auszeichnet. An der Façade und in der Detailbehandlung beider Werke zeigt sich eine unverkennbare Verwandtschaft, wenngleich die Ansbacher Façade trockener und wirkungsloser ist. Eine Entscheidung mit einigem Anspruch auf Sicherheit zu fällen, scheint mir aber trotzdem nicht möglich. Es genüge daher festzustellen, daß das Majoratshaus durch die Architektur *Fuga's* kräftig beeinflusst ist. Die große Pilasterordnung über dem Erdgeschoß im Mittelfrisalit, das starke Konfolenhauptgeßnis mit eingestelltem Mezzanin sind im Profil und Entwurf zwar italienisch, doch nicht so ausgesprochener Weise, wie die Durchbildung der Fenster mit den die Bekrönungsgiebel tragenden Konfolen, den eigenthümlichen, aus Florenz entlehnten gehängeartigen Platten

und Tropfsteinen über dem oberen Drittel der Gewände, der etwas lässigen und ermüdeten Bildung der Verdachungen. Wenn man das mit übereck gestellten Säulenpaaren, zahlreichen Verkröpfungen, Balkon und Statuen verzierte dreitheilige Thor von der Façade abzieht, in

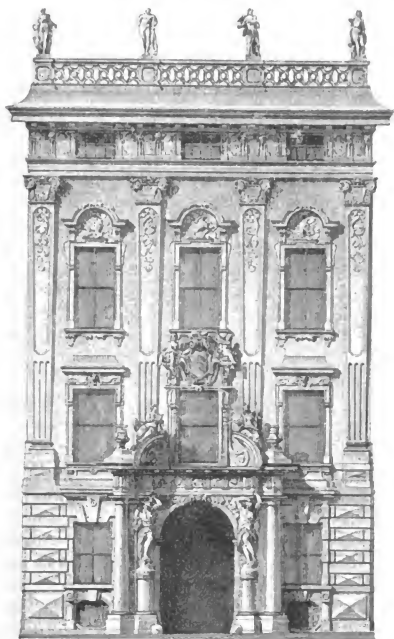


Fig. 70. Palais Kinsky zu Wien, Mittelfaçade.

welchem ächt deutsches Barock auch in den Profilen sich bekundet, so wird man in noch höherem Grade den italienischen Grundzug des ersten Entwurfes empfinden. Dieser äußert sich auch in der völligen Geradlinigkeit des Grundrisses, der um einen rechtwinkligen Hof angelegt und durch die spätere Einfügung der neben dem langen Podeste in einem Arm aufsteigenden Feltreppe reichere Gestaltung erfuhr. Die

Theilung des Vorhauses durch zwei Reihen Säulen und eine Reihe Pfeiler würde dem deutschen Kunstempfinden jener Zeit nicht genügt haben. Um so glanzvoller gestaltete sich die Treppe zu einer Leistung höchster dekorativer Pracht, indem sowohl am Podest, als am Treppenheim längs des schmalen Auges sich eine reiche Säulen- und Pfeilerarchitektur entwickelte, die im obersten freien Geschoße sich an den Wänden erneuert. Die Künstler dieser Treppe, der Bildhauer *Giovanni Giuliani* und der Stukkateur *Santino Bussi* (aus Biffone), haben sich in glänzenden Leistungen erschöpft. Die Architektur aber dürfte dem *Antonio Galli Bibiena* angehören, dem Schwiegersohne Busi's.

Wenn nun die Eigenart der wichtigsten, namentlich festzustellenden Architekten Wiens somit zu umschreiben getrachtet wurde, so liegt die Versuchung nahe, nunmehr in die geschaffenen Schubfächer die einzelnen Bauten zu vertheilen. So ist im Wesentlichen früher vorgegangen worden, aber wohl sicher mit wenig Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Denn es kann höchstens festgestellt werden, welcher Richtung die einzelnen Bauten sich nähern, nirgends aber scheinen mir die stilistischen Anzeichen so scharf, daß man, ohne durch urkundliche Belege unterstützt zu werden, mit völliger Sicherheit urtheilen könnte.

In den Schaffenskreis des Hildebrand gehören zunächst zwei wichtige Bauten, das Palais Kinsky in Wien und das Schloß Mirabell in Salzburg.

Das Palais Daun, jetzt Kinsky (etwa 1709—1713) (Fig. 70), an der Freieing in Wien, trägt ganz den Zug von Frische und heiterer Ursprünglichkeit wie das Belvedere, jenen Schmuckfönn, der sich in Formen nicht leicht genug thut. Hier war freilich der Bauplatz kein so glücklicher, ein lang gestrecktes, eingebautes Grundstück von etwa 30 Meter Breite sollte den Hofhalt eines der mächtigsten Männer des Reiches beherbergen. Die Fassade konnte sich daher nur in 7 Achsen entwickeln, deren mittlere drei ein Rivalit bilden. Das Erdgeschoß mit seinen rutilirten Fensterewänden entspricht jenem im Belvedere, ebenso wie die Gestaltung der Verdachung im dritten, dem Hauptstockwerk und die Ausbildung der Attika. Von den italienischen Meistern entlehnt, erscheint dagegen die große, die beiden oberen Geschoße vereinende Pilasterordnung und einige Details der Fenster. Aber der Gedanke, die Pilaster im Rivalit durch mächtige Hermen zu ersetzen und die Ausbildung des Thores mit einer kecken Barockarchitektur, die Fülle des zierlich durchdachten Details an allen Gliederungen, diese bezeichnendsten Eigenthümlichkeiten des Baues weisen auf Hildebrand.

Deutlich ist auch der Grundriß, wenngleich auch Manches vom Liechtensteinhaus entlehnt scheint. Das Vorhaus erweitert sich hier

alsbald zum stattlichen, kuppelartig überwölbten und die beiden Untergeschoße überfchneidenden Ovalraum, die Räume schließen sich bequemer an einander und steigern sich im Hauptgeschoß in dem hoch aufsteigenden Ovalsaal. Die zwar nicht eben große, aber wirkungsvolle Treppe erscheint fogar als das Vorbild jener in dem älteren Gebäude. Bei verwandter Anlage entbehrt sie des Auges, die Architektur ist strenger, unentwickelter, theilweise, wie in den Zwickeln der Bogen,

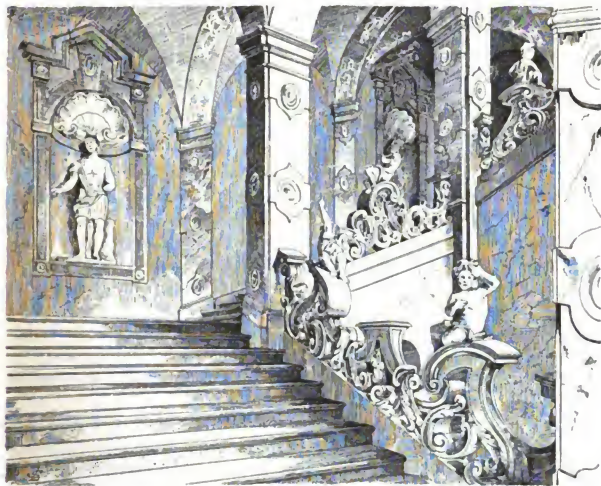


Fig. 71. Schloss Mirabell zu Salzburg. Treppe.

fogar mehr für das Aeußere geeignet. Die originelle Behandlung der Treppengeländer als aufsteigendes, in durchbrochenen Steinplatten hergestelltes Bandwerkornament ist eine Eigenart Wiener Bauten, welche auch bei Fischer vorkommt.

Im Schloß Mirabell zu Salzburg (nach 1700?) äußert sich die Verwandtschaft zum Belvedere vorzugsweise in den Innenräumen. Die reizend mit zierlichem Stukkwerk ausgeschmückten Vorhäuser zu beiden Seiten des rechtwinkligen Haupthofes zeigen dieselbe weniger als die prächtige Treppe (Fig. 71), die in drei Armen um ein breites, recht-

winkliges Auge aufsteigt, während längs der Fensterwand der Podest hinläuft. An Thüren und Nischen findet man die Verdachungen, an den Pfeilern die Bandverzierungen, an den Treppengeländern die besonders reizenden, mit Kinderfiguren und Rankenwerk ausgestatteten Ornamentplatten wieder. Die Fassade entspricht nach ihrer Erneuerung (1808) freilich nicht so ganz mehr der Kunstart Hildebrand's, da sie in ziemlich trockener Architektur das bekannte Schema dreistöckiger Anlagen wiederholt. Nur das Thor mit seinen verkörpften toskanischen Säulen, feinen kleinen Seitenthüren und ovalen Oberlichtern über denselben gehört noch rein der alten Anlage an. Aber man muß die alten Stiche *P. Danreiter's* nachsehen, um zu erkennen, daß einst die Gestaltung derselben eine wesentlich andere war, daß den mittlsten der drei Risalite ein Giebel, ähnlich jenen über der Durchfahrt am Belvedere, bekrönte, daß die Pilaster wieder jene Bandverzierungen trugen und daß der malerischen Empfindung für Umrisslinien entsprechend ein hoher, barock geschweifeter Thurm den Bau überragte. In dem seitlich an das Schloß sich anlehnenden Garten mit feinen zierlichen Balustraden, Vasen und Statuen tritt ein gleicher Geist wie im Belvedere, hervor.

Einen weiteren Schritt von Hildebrand zu Fischer stellt das Palais Neupaur, jetzt Bräuner (Singerstraße 16, erbaut vor 1725) dar, an dem die spielend behandelte Eckquaderung, die eigenartige Attika, das an Stelle der Säulen Atlantenhermen verwerthende dreifache Thor, die Verdachungen und Gewände der drei Obergeschosse an ersteren Meister erinnern, während die schwungvolle Behandlung des Detail sich dem Palais Trautson nähert. Die reich ausgestattete und vornehme Treppe ist dagegen völlig Hildebrandisch.

Die Thoranlage von Mirabell finden wir in vergrößerter und glänzender entfalteter Weise am Palais Schönborn, Rennstraße 4, wieder. Hier werden die großen ovalen Oberlichter über den Nebenthüren noch durch eingestellte Säulen verziert. Das großartige, klar gegliederte Vorhaus ruht auf zwei Reihen gekuppelter toskanischer Säulen und führt zu einer zwar räumlich beschränkten, aber um so glänzender ausgestatteten dreiarmigen Treppe über. Diese wie die Haupträume des Festgeschosses sind schon im reichsten Rococo dekorirt. Wir werden auf diesen Bau zurückzukommen haben als auf den Ausgangspunkt des großen fränkischen Meisters *Balthasar Neumann*.

Der Palaß der böhmischen Hofkanzlei, Wipplingerstraße (1714) neigt schon gänzlich zu Fischer hinüber. Zwar ist das System der Thoranlage dem des Palais Bräuner nahe verwandt, aber die Anordnung der Fassade, die schlichtgroße Behandlung der Architektur, der energische Reichthum der Achsenfenster weist auf das Palais Trautson. Dem-



Fig. 72. Palais Schwarzenberg zu Wien. Gartenansicht.

felben schließt sich das Rathhaus (seit 1706 umgebaut) an, welches im Detail freilich eine ziemlich unfichere Hand verräth, wenngleich die

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

Entwicklung der Rivalite bei langem Bau und enger Straße geschickt durchgeführt ist. Die schweren und unschönen Kapitäle der Pilafter, das in Haupt- und Nebenlinien nicht ganz klare Kranzgesims, die lastende Barockform der Verdachungen verrathen dies noch mehr, als die durch das niedere Erdgeschoß der ursprünglichen Baulichkeiten bedingte Form des Thores. Denn dessen feitliche Säulen reichen mit ihren übereck stehenden Gebälken und Statuen bis weit über den Korbogen, ja bis in die Mitte des Obergeschoßes hinaus. An den Skulpturen erkennt man *Raphael Donner's* oder seiner Kunttgenossen Meisterhand. Ein weiteres dem Fischer zuneigendes Werk ist der Palaft der Staatskanzlei, jetzt Ministerium des Aeußern, an dessen etwas leerer Façade zwar Einzelheiten auf Hildebrandt weisen, aber doch der ganze Aufbau wohl kaum einen Zweifel über den Schöpfer aufkommen läßt. Man muß die 1767 durch Maria Theresia vorgenommene Erneuerung dabei in Betracht ziehen, welcher auch die zierliche Ausschmückung von Vorhaus und Treppe theilweise zu verdanken ist. Das Palais Rofrano, jetzt Auerfperg, (1724) in der Josephstadt, führt das Programm etwas weiter aus. Denn die nach Art des Trautson'schen gegliederte, breit gestreckte Façade erhielt ein sich vorbauendes Mittelrisalit von stattlicher Wirkung, dessen verbrochene Ecken durch Pilafter gegliedert waren und in deren etwas engen Flächen barocke Fenster mit Oberlichtern eingezwängt standen. Die schöne, dreiarmlige Treppe hinter dem vorderen, ovalen Vorhaus, der Saal über letzterem, wie die ganze Façade wurden leider etwa zu Ende des Jahrhunderts in ihrer Ausschmückung, wie sie der jüngere *Fischer* geschaffen hatte, verändert. Die alte Gestaltung erhielt uns *Kleiner's* Stich.

Das Gartenpalais Mannsfeld-Fondi, jetzt Schwarzenberg (gegen 1705 begonnen und um 1720 vollendet) (Fig. 72), gehört auch zu jenen Bauten, welche wohl mit Recht Fischer zugewiesen werden, ohne daß ein urkundlicher Beweis dafür bestände.¹⁾ Die Façade gegen den Garten zu gleicht vielfach jener des Palais Rofrano und anderer in Fischers Werk als unausgeführt bezeichneter Gartenhäuser, welche damals zum Wefen der außerhalb seiner Stadtmauern sich der Sicherheit vor feindlichen Angriffen bewußt werdenden Kaiserstadt gehörten. Sie besteht aus zwei feitlichen und einem halbkreisförmig sich vorbauenden mittleren Risalit, hinter welchem der in der Querachse sich ausdehnende ovale Saal liegt. Hinter diesem befindet sich eine nach außen durch eine vornehme Säulenloggia sich bekundende Durchfahrt, welche ähnlich jener im Belvedere sich zugleich zum Vorhaus erweitert. Da das

¹⁾ Vergl. A. Berger, Das fürstl. Schwarzenbergische Gartenpalais, im Bericht des Wiener Alt.-Ver. 1885.

Gebäude über und unter dem Hauptgeschoß nur untergeordnete Stockwerke besitzt, fehlt die Prachttreppe, führt vielmehr zur Loggia eine stattliche Rampe. Die Zimmeranordnung ähnelt gleichfalls jener im Belvedere. Auch die Profile zeigen ganz die Wiener Schule, die Neigung für schwache und gekrümmte Glieder. Dagegen ist das Schema des Aufrisses weder im Geiste Fischers noch Hildebrandts. Man hat daher denselben dem jüngern *Fischer*, dem Sohn des großen Meisters zuzuschreiben und zwar um so mehr, als die Formen schon jene nüchterne Gestaltung zeigen, welche wir an den Bauten dieses Künstlers kennen lernen werden. Dazu ist in den 1724 erschienenen Kleiner'schen Stichen die Architektur eine wesentlich barockere. Die starke Theilung der Flügelbauten und der ganzen Gartenfront durch jonische Pilaster, die Quaderung der Wandflächen zwischen diesen, die streng alle Kurven vermeidende Gestaltung der Fenster, namentlich aber die, wie in die Mauer eingelassen erscheinenden, rechtwinkligen Reliefplatten über den Mezzaninen weisen auf formenttendere, wohl durch klassische Studien vermittelte Einflüsse hin. Die volle Kraft barocker Gliederung kennzeichnet sich dagegen in der Inneneinrichtung des Rundsaales, welche durch den Maler *Daniel Gran* 1726 angegeben wurde. Schon die Thüren, dann aber die Verzierungen der Spiegel, die gestelzten Atlantenhermen als Träger des Gurtgesimses, endlich die interessante Ueberwölbung durch eine mittlere Flachkuppel und zwei anttösende Halbkuppeln, die Bildung der Profile, Alles dieses zeigt, daß auch zu jener Zeit das barocke Empfinden noch in Wien völlig heimisch war.

Schwankend in den Formen, keinem Meister auch nur vermuthungsweise zuzuschreiben, sind eine ganze Anzahl sehr stattlicher Werke. Eines der reizvollsten ist das Stahrenberg'sche Palais in der Dorotheerstraße, eine besonders festlich geschmückte, dreigeschoßige Front.

Das Palais Cavriani, zwischen Bräuner- und Habsburgergasse, zeigt, wie eine mehrstöckige Façade bei enger Straße in einem rusticirten Untergeschoß, die Fenster meist in schlankem Aufbau neben einander, behandelt wurde. Bedeutender ist die ähnlich sich aufbauende „Mehlgrube“, jetzt Hotel Munsch (1698), zwischen Kärntnerstraße und Neuem Markt, welche als das Werk der Architekten *Georg Bowaqua* und *Christian Oettl*, doch als nach Fischer's Plan erbaut, bezeichnet wird. Dies letztere galt auch von dem benachbarten, jetzt umgebauten Schwarzenberg'schen Palais, dessen Façadenstytem dem Trautson'schen verwandt war, aber bei größerer Breite doch nicht den Schwung des letzteren besaß.

Architekten, welche wohl zumeist nur in praktischen Ausführungen

sich bethätigen, die aber doch hier genannt zu werden verdienen, sind ferner: *Franz Jankel*, der den Bau der Peterskirche leitete und 1724—1727 am Schottenkloster arbeitete, welches *Matthias Gerl* (1754—1755) vollendete. Architektonisch ist beider Werk unbedeutend. Aber es ist diese Leistung sicher nicht als Maßstab ihres Könnens zu betrachten. Denn Alt-Wien ist erfüllt von einer Menge höchst bemerkenswerther Privatbauten, über welche die Nachrichten völlig schweigen, die aber in jedem Profil bekunden, in wie weite Kreise ein sicheres Kunstempfinden gedrungen war. Wer auch die ausführenden Kräfte gewesen sind, sie erweisen sich fast ausnahmslos als durch tüchtige Schulung in der heimischen Kunst sicher und gewandt. So finde ich bei Marperger *Johann Wilhelm Schubert* als geachteten Architekten genannt, der kostbare kaiserliche und herrschaftliche Paläste erbaut habe.

Wenn man nach den Arbeiten der italienisch beeinflussten Tyroler Meister fragt, etwa des *Christiani*, der verschiedenen Glieder der Künstlerfamilie *Martinelli*, von welchen neben dem schon erwähnten *Anton Erhardt* noch *Johann Baptist Martinelli* und *Josef Franz Martinelli* genannt werden, so erweist es sich fast als unmöglich, stilistische Unterschiede zu bemerken. Denn die Meister waren vielleicht schon seit Generationen Wiener. Nur selten findet man stilistische Sonderheiten. Mir fiel ein Palais in der Schenkengasse auf, welches einerseits getreu in Veroneser Art, fast wie eine Nachahmung der Casa Goldschmidt sich aufbaut und entsprechend profiliert ist, andererseits in den mit schweren Fratzen verzierten Konsolen des Hauptgesims an Innsbrucker Bauten, etwa an das Palais Thurn und Taxis mahnt. Ferner hat das Palais Strattmann (um 1700), Bankgasse 4, eine zwar im Detail, aber nicht in seinem durch die Zahl der Rivalite und durch eine strenge, wagrechte Gliederung ausgezeichneten Aufbau dem Liechtenstein'schen Majoratshaus entsprechende Bildung. Es gilt als frühes Werk *Fischer's*. Das Palais Paar in der Wollzeil unterscheidet sich von den übrigen durch die strenge Bildung des Thores. Bei allen diesen Angaben ist es selbstverständlich nicht meine Absicht gewesen, ein vollständiges Verzeichniß der Bauten der verschiedenen Meister zu geben, eine Arbeit, die zwar sehr wünschenswerth, aber wohl nur von einem Wiener Gelehrten zu leisten wäre.

Sonst stehen die Grundzüge des Wiener Barockhauses vollständig fest. Der Putzbau herrschte allgemein vor. In älterer Zeit wurden die Hauptlinien, die Gesimse, Brüstungen, aber auch die Gewände als Mauerstreifen über die ganze Front gezogen und so ein Liniengerippe geschaffen, welches an Venetianer Bauten und deren Steinbalkenwerk erinnert. Später wurden die Füllungen reicher verziert, indem man

etwa dekorativ in flachen Putz gezeichnete Balustraden in die Brüstungsflächen, oder ein Ornament über den Stützen anbrachte, an den Pfeilern die Brüstungslinien fortließ, um so größere Massen zu gewinnen. Oder man wählte an Stelle der geraden Linien mehrfach gefchwungene und abgebogene, so daß sich flache Kartuschen bildeten. Nach und nach, durch den Einfluß der Veronefer, verschwinden oder verflachen sich die wagrechten Linien und entwickelt sich mehr und mehr der Aufbau der Fenster übereinander, eine Grundform, die nunmehr für Wien bezeichnend wird und noch heute, z. B. im Heinrichshof Hanfen's, sich lebensfähig erwiesen hat. Neben den Fenstern erscheinen die Pfeiler bald als ununterbrochene Streifen, die gelegentlich durch Putzrustika an Ecken und Vorlagen ausgezeichnet werden. Die Ordnungen bleiben im Wesentlichen Vorzug der Paläste. Aber innerhalb des Fensteraufbaues werden die Formen immer reicher, die Verdachungen nehmen kräftige Barockgestalten an, die Brüstungen schwingen sich aus, die Gewände treten kräftig vor. So gelang es, selbst vielstöckige Fronten angemessen zu gliedern. Immer aber bleibt dem Hauptgesims sein Herrscherrecht, immer werden die Thore reich und bewegt gegliedert. Die meist lang gestreckte, zwei Straßen verbindende Form der Grundstücke bedingte die Raumvertheilung in zwei durch einen Hof getrennte Baukörper, bei welchen die Hauptgasse von den Straßen, die Nebenräume aber nur von den Umgängen um den Hof Licht erhalten. Die Treppen sind meist bescheiden, stattlicher die Vorhäuser, durch welche der Verkehr von Straße zu Straße offen blieb, die also dem Kleinhandel die gelegenste Stätte boten.

Die spätere Wiener Architektur folgte der von Fischer von Erlach angegebenen Anregung. Die Kriege gegen Friedrich den Großen verhinderten aber, daß die Bauthätigkeit im alten Schwunge blieb. Eine der bedeutendsten Schöpfungen dieser Zeit ist die Akademie der Wissenschaften (1753—1755), deren Façade an jene des Bayreuther Theaters und an die Art des *Giuseppe Galli Bibiena* erinnert. Jedoch werden als Architekten des Baues die mir sonst unbekannten *Dietrich* und *Enzenhofer* genannt. Eine sehr tüchtige Schulung, welche elegante Formgebung sind besondere Vorzüge dieses Werkes. Von bedeutendem Werth ist der geistvoll erdachte Grundriß, der fast das ganze Erdgeschoß des langen, zwischen zwei schmalen Gassen geklemmten Grundstückes in ein Vestibul verwandelt, um für die Treppen und für den großartigen obern Festsaal freie Hand zu stattlicher Entfaltung zu gewinnen.

Von den Garten- und Landhäusern, welche größtentheils uns nur noch in Stichen erhalten sind, vermag ich nicht viel zu berichten.

Leider kenne ich weder Eckartsau noch Schloßhof, die beiden kaiserlichen Schlösser im Marchfeld, welche nach den Abbildungen in Raumvertheilung und glücklicher Ausstattung Hervorragendes bieten. Das erstere Schloß baute, nach Ilg, Graf Ferdinand Kinsky nach 1720. Die Formen sind auch hier schon strenger klassicistische. Von besonderer Schönheit ist aber das Treppenhaus und der 1732 vollendete Saal mit feiner von *Daniel Gran* geschaffenen Decke und von *Lorenzo Mattioli* gemeißelten Gruppen. Aehnliche Werke sind das Schönborn'sche Palais in der Alstergasse (vor 1737) und das gräfl. Althan'sche Gartenhaus hinter dem Liechtensteinpalais, welch' erteres in der Architektur Verwandtschaft mit den später zu besprechenden Werken *Neumann's* in Würzburg hat, während das letztere den Grundriß von Stupinigi, also das Werk *Boffrand's* in bescheidenen Verhältnissen aufnahm.

Was Christoph Dientzenhofer für Böhmen that, das leistete für das Erzherzogthum Oesterreich *Jacob Prandauer* († zu St. Pölten 1727). Ihm wurde der Bau des Klosters Melk (1702—1736) (Fig. 73—75) übertragen. Auf einem gegen zwei kleine Flußthäler, wie mit der Spitze gegen die Donau steil abfallenden, lang gestreckten Felskamme gelegen, bildet es einen der großartigsten Baueindrücke diesseits der Alpen. Die riesigen Fronten des Konventbaues, die stolze, reich bewegte Umrißlinie der mit Thürmen und Kuppel bekronen Kirche, die den ganzen Bau durchziehende Großartigkeit des Grundgedankens, verbunden mit einer unvergleichlich reizvollen Lage geben ein Gesamtbild von höchster künstlerischer Bedeutung. Wenngleich in den mächtigen Fronten mit dekorativem Schmuck gezeigt, wenn der Nutzbau als solcher verständig zum Ausdruck gebracht wurde, so zeigt sich in allen Einzelformen eine überraschende Kühnheit der Empfindung, ein um Ausdrucksmittel nie verlegener, meisterlich schaffender Geist, der sich, so weit dies im Gange der allgemeinen Entwicklung möglich, als das Werk nationalen Denkens und Handelns klar kund thut. Wenn es sich die deutschen Meister Schwabens angelegen sein ließen, in Hinsicht auf die Grundrißentwicklung dem Prachtbedürfniß der zu Macht und Reichthum gelangenden älteren Orden gerecht zu werden, so ist Prandauer namentlich ausgezeichnet durch die außerordentliche Sorgfalt, welche er der Gestaltung der Profile zuwendete (Fig. 76). Viele Einzelheiten weisen auf die Florentiner Schule oder auf Riccini und die spätere Hochbarockschule der Lombardei hin. Höchst wahrscheinlich kannte der Meister Italien. Aber trotzdem erhielt er sich selbständig. Hinsichtlich der Behandlung

des Profiles ist ihm an Geist und Gestaltungskraft nur Borromini zur Seite zu stellen. Aber er ist nicht dessen Schüler, sondern dessen Geistes-

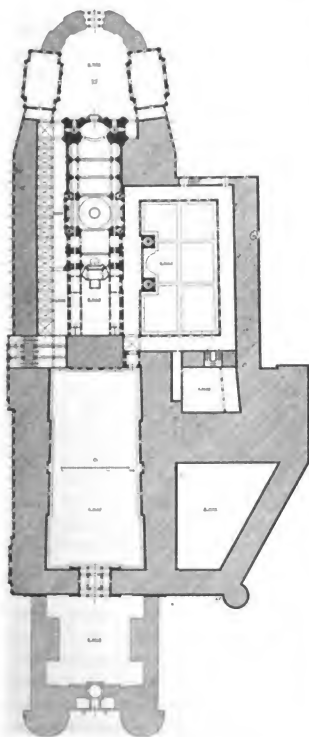


Fig. 73. Kloster Melk. Skizze des Lageplanes.

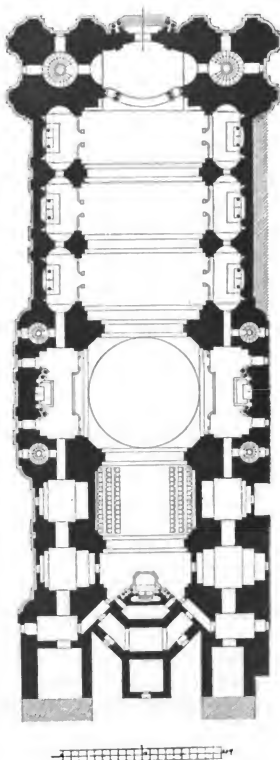


Fig. 74. Kloster Melk. Grundriss der Kirche.

verwandter, er findet ganz andere, von der italienischen Kunst völlig unabhängige Mittel, um sein Ziel zu erreichen, welches sich dahin zusammenfallen läßt: den Gliederungen eine über ihre tatsächliche Stärke

hinausgehende Kraft und Wirkung zu ertheilen. Hat man einmal ein Profil Prandauer's gesehen, so wird man überall seine Hand leicht von jener feiner italienischen Zeitgenossen, namentlich von den Carlone's zu unterscheiden wissen. Ihm sind vor Allem die mächtigen Unterschneidungen eigenthümlich. Er erkannte, daß es nöthig sei, zu derben Mitteln zu greifen, um feste Schattenlinien zu erlangen, um bei nordischem Licht eine gleich wuchtige Formgebung zu erhalten, wie sie die Sonne des Südens scharfgerissenen und doch zarten Profilen verleiht. Daher scheute er sich nicht, zwischen die einzelnen vorragenden Glieder tiefe Hohlkehlen zu legen, den Platten zumeist den Schwung eines leichten Karnieses, allen Theilen Bewegung und die Fähigkeit zu geben, das Licht voll und kräftig aufzufangen. Die regelrechte Schablone, das bequeme Nachahmen im Süden wirkungsvoller Schnittlinien, wie es in der modernen Kunst nur zu oft verständnißlos betrieben wird, wurde durch ein selbstschöpferisches, dem Geist der Zeit und dem sinnlich derb bewegten Grundzuge des Volkes entsprechendes Wirken ersetzt, dessen Erfolge wahrlich eine größere und allgemeinere Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen bisher außerhalb Oesterreichs gewidmet wurde.

Man tritt in das Kloster Melk durch ein reizvolles, mit der Jahreszahl 1718, als der der Vollendung der Stiftsbaulichkeiten, bezeichnetes Thor, welches zwischen zwei mächtigen Halbkreisbastionen gelegen ist. Vor demselben öffnet sich ein von einer Brücke überspannter Wallgraben und stehen zwei Kolossalstatuen von Heiligen. Vom stattlichen ersten Hof führt seitlich der Eingang in das Gymnasium des Stiftes, geradeaus gelangt man durch eine künstlerisch entwickelte Durchfahrt in den weit ausgedehnten Prälatenhof. Die Architektur ist einfach, nur an den Rivaliten durch die oberen Stockwerke zusammenfassende Pilaster und durch Giebel ausgezeichnet. Ein Springbrunnen mit reich ausgebildetem Trog ziert die Mitte. Zur Linken sind in langer, durch einen Gang an der Hofseite verbundener Flucht, das Sänger-Alumnat mit den Prüfungs- und Musiksälen, das mineralogische Kabinet und die erst in späterer Zeit eingerichteten Gaßzimmer untergebracht, zur Rechten dagegen befinden sich die Wohnungen der Geistlichen und der Konvent und hinter diesen in zum Theil älteren Gebäudetheilen die Wirthschaftsräume. In der Hauptachse schließt den Prälatenhof die Prälatur ab, in welcher der Empfangssaal und die Kapelle sehenswerth sind. Die beiden Seitenflügel verlängern sich noch bis über den Hof hinaus und enden in zwei Prachtbauten, links dem Kaisersaal, rechts der Bibliothek. Der erstere, bedeutendere Raum zeigt eine nicht günstig wirkende Gliederung der Wände durch langgestreckte Hermen und

Pilaster in schwarzem Marmor. Ein mächtiges Frescogemälde ziert die Decke. An der Fassade entwickelt sich eine reichere, aber doch immer maßvolle Barockarchitektur. Diefse Eckbauten werden in Höhe des Erdgeschosses durch einen halbkreisförmigen, einen weiteren Hof einrahmenden Terrassenbau unter sich verbunden. Diefser ist in der Mitte durch eine große Oeffnung unterbrochen, die von Säulen- und Bogenstellungen umrahmt, vom Hofe einen Blick auf die tief unten fließende

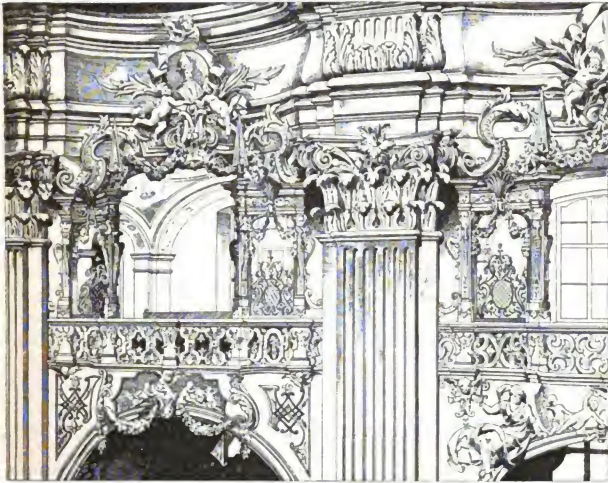


Fig. 75. Kloster Melk. Aus dem Langhaufe der Kirche.

Donau, von diefer aber auf die in der Achse sich erhebende Kirche gewährt. Ist in allen Nutzbauten, selbst in den am reichsten ausgestalteten an der Spitze des Felskegels, eine entschiedene Zurückhaltung zu bemerken, so vereinigt sich die ganze Kraft des Architekten auf die wirkungsvolle Durchbildung des von denselben umschlossenen Gotteshauses. Ja die Absicht, der von zwei Thürmen flankirten Fassade einen bis auf weite Entfernungen, bis auf den Strom hinaus wirkenden Ausdruck zu geben, hat den Meister zu einem Zuviel, namentlich an senkrechten Gliedern, veranlaßt. Man könnte wünschen, daß

das Gefims über dem originell sich vorbauenden Säulenthor durch die ganze Front geführt würde, daß die den Strebepfeilern nachgebildeten

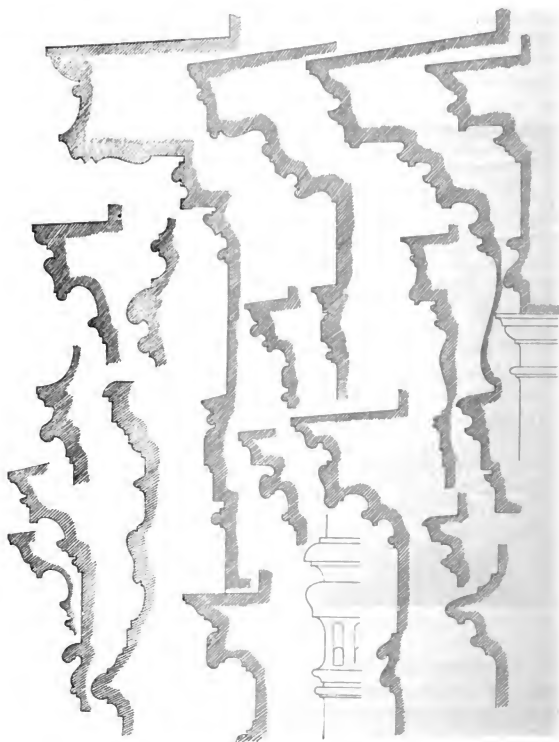


Fig 76. Profile von Bauten Prandauers und seiner Kunstgenossen.

Pilasterordnungen an den Thurmecken minder scharf vorträten. Um so mehr wird man die an Belgien erinnernde Durchbildung der Thürme selbst anerkennen müssen, die, in reich gefchwungenen Helmen endend.

nunmehr bekundet, daß Prandauer der bisher vielfach unglücklich gelösten Aufgabe, dieselben der Front anzugliedern, völlig gewachsen war. Eine wuchtige Kuppel mit stattlich ausgebildeter Trommel, geschweifter, von einem Profil unterbrochener Umrißlinie und niedriger Laterne vollenden den ungemein phantasiereichen Aufbau. Der Grundriß entwickelt sich aus dem des Gefü, nur ist er ungleich gestreckter. Die Wandflächen gliedern kannelirte Kompositapilaster in rothem Marmor, welche vor glatten, gelbmarmornen Lifenen stehen. Die Arkaden sind in grauem Marmor hergestellt und mit vergoldeten Ornamenten versehen. Oberhalb dieser öffnen sich über reich modellirten Balkonen die auf das Zierlichste ausgebildeten Emporen. Mit einer kleinen, scheinbar in Holz ausgeführten, in Grün und Gold gestrichenen Architektur erschließen diese sich gegen das Hauptschiff. Die Formen sind den Gartenlauben entlehnt und äußern die trauliche Gemüthsstimmung und den Sinn für Einzelform in einer unbefchreiblich reizvollen, ächt deutschen Weise. Das leider zu viel verkröpfte Hauptgesims ist eines der rühmlichsten Zeugnisse der Meisterschaft Prandauer's in der Profilbildung. Die Decke ist nicht stukkirt, sondern mit einer den Stukk in weißer und gelblicher Farbe nachbildenden Malerei von *Rottmayr* versehen. Die Stimmung derselben ist ein Meisterwerk an Farbenglanz und Harmonie, nicht minder glücklich die übermüthige, alle architektonischen Linien überschneidende Zeichnung. Von prächtiger Wirkung ist die Kuppel, die sich über einem frei ornamentirten Gesims und gekuppelten Pilastern erhebt. Auch hier ist der Malerei ein weites Feld gelassen. Auf Blech gemalte Figuren überschneiden die Linien der Trommel, die Gurte der an Licht armen, aber mit einem geistvoll entworfenen Bilde bemalten Kuppelwölbung. Die Seitenaltäre sind in braunem und grünem Marmor mit tiefgestimmten Goldornamenten gehalten; der Hauptaltar, eine großartige Architektur von mächtiger Wirkung, nimmt den durch die ganze katholische Welt verbreiteten Gedanken des nur nach vorn offenen Tabernakels auf.

Vergleicht man die Kirche mit den Bauten der italienischen Stukkateur-Architekten, so fällt zunächst die völlige Einheit in der Durchführung, das Durchdringen des ganzen Baues von einem mächtigen Künstlerwillen als ein nicht hoch genug anzuschlagender Gewinn des deutschen Meisters auf. Der Einklang der architektonischen, wie farbigen Wirkung des Baues, die glänzende sichere Darstellung einer bestimmten Zeit und Volkes, die Stilmäßigkeit ist eine geradezu erstaunliche. Das größte Können, der redlichste Fleiß, die liebevollste Vertiefung in die Aufgabe, aber zugleich eine mächtige Innerlichkeit der Auffassung, eine völlige Beherrschung der Ausdrucksmittel spricht sich hier aus. Die Melker Kirche ist zweifellos eines der hervor-

ragendsten Werke der ganzen Periode nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa. Und wenn auch der Zeit entsprechend die Formensprache theils derb, theils geziert ist, wenn auch von dem gleichzeitig in Frankreich zum Durchbruch gelangenden Grundsatze, daß die Schönheit nur in Gemeinschaft mit der Einfachheit möglich sei, nirgends eine Spur zu finden ist, wenn vielmehr der Meister sich zu erschöpfen sucht in der Vielheit und prunkender Selbstgefälligkeit der Glieder, so wird die Kunstgeschichte, will sie ein gerechtes Kunstgericht sein, doch wieder anerkennen müssen, daß hier aus der Zeit und ihrem Geiste heraus ein Werk geschaffen wurde, dessen Meister bei jeder Darstellung des Kulturaufschwunges unserer Nation aus tiefer Erniedrigung mit genannt werden muß. Prandauer's Name verdient neben dem Schlüter's und Pöppelmann's, aber auch neben Gerhardt, Thomafius, Leibnitz und Sebastian Bach in das Ehrenbuch der deutschen Nation eingezeichnet zu werden.

Durch das Studium der Profile lassen sich die urkundlichen Nachrichten über Prandauer's Antheil am Bau des Stiftes St. Florian (seit 1710) bestätigend nachweisen. Eines der eigenartigsten und ganz seinem Geiste entsprechenden Werke ist das Thor des Stiftes (1713). Jedes Profil giebt Kunde, von wessen Hand es geschaffen ist, nicht minder das Bestreben, die in ihrer riesigen Ausdehnung langweilige Fassade *Carlone's* durch ein keckes Meisterstück dekorativen Könnens zu unterbrechen. Die Atlanten der unteren Ordnung, die Statuen über deren Balustrade, die Hermen zur Seite der Doppelthüre des ersten und der Balkon vor der des zweiten Stockes, die reichen Krümmungen und Verkröpfungen der Grundlinien zeigen den Meister in flottester Entfaltung seiner Sonderart. Wichtiger ist noch die erst durch ihn ausgebildete Haupttreppe (Fig. 77), welche zwar in der Hauptform an jene des Klosters Gärten sich anlehnt, aber dadurch, daß die Wandungen zwischen den Pfeilern gegen den Hof durch weite Bogenstellungen geöffnet sind, den Grundzug einer südlichen Freiheit und heiteren Pracht annimmt. Das materielle Empfinden, welches Prandauer lehrte, dem Blick von der Donau auf die Melker Kirche ein Thor zu öffnen, spricht auch hier wieder ein entscheidendes Wort. Aber auch in der Durchbildung der Wandflächen mit ihren Nischen und Vasen, der Decke mit ihrer reichen Stukkirkung und ihren Bilderrahmen, der Balustrade und köstlichen Eisenschmiedewerken zeigt sich ein ebenso eifriger als künstlerisch entwickelter Schmuck Sinn. In St. Florian wurde der inneren Ausstattung der Zimmer überhaupt eine erhöhte Sorgfalt zugewendet. Es ist ein eigenthümliches Zeichen der Zeit, daß die für sich selbst in bescheidenen Zellen wohnenden Chorherren für die Möglichkeit eines



Fig. 77. Stift St. Florian. Haupttreppe.

fürstlichen Beluches eine Flucht von Sälen mit königlicher Pracht ausstatteten. Selbst durch das klösterliche Leben an der Entfaltung

des Luxus verhindert, suchten sie nach einem Vorwande, um den das deutsche Volk befehlenden Gestaltungsdrang zu befriedigen. Hierin kennzeichnet sich die deutsche Auffassung den Jesuiten gegenüber. Niemals haben diese für sich, für die Durchgeitigung ihres eigenen Lebens mit der Weihe der Kunst die Hand angelegt, ihnen ist das Schaffen ein Kampfmittel, sie streben danach in ihren Kirchen, Betfälen, Akademien ihre Macht künstlerisch zu offenbaren. Die deutsch-empfindenden Prälaten der Chorherren, Benediktiner, Theatiner und Cisterzienser aber bauten bis zur Erschöpfung der ihnen anvertrauten Klostermittel, in heftigem Kampfe mit den sparfamen Mitgliedern der Konvente, doch mit leidenschaftlicher Hingebung an ein künstlerisches Empfinden, mit ächtem Baufinn. Und wenn gleich ihr Gebahren vor dem Richterstuhl des Volkswirthes als ein verwerfliches erkannt worden ist, so sind doch die aus demselben entstandenen Werke unendlich viel herzerwärmender und bedeutender als die der vorhergehenden Zeit, der mit dem Volksthum nicht verschmolzenen Jesuiten.

Der behäbige, breite Prunk der „Kaiserzimmer“ von St. Florian, ihre prächtigen, in zierlichen Bandverschlingungen und Rankenwerk sich erschöpfenden Stukkdecken, die Wucht der schier monumentalen Oefen, die gediegene Ausstattung der ihnen entsprechenden Möbel, die prunkvollen Stickereien und Tapeten, das zierlich reiche Parquet hier zu schildern ist nicht möglich. Wer die gleichzeitigen und älteren so kalten italienischen Paläste mit jenen Festräumen vergleicht, dem offenbart sich die Selbständigkeit unserer Barockkunst. Hier hat das fatte Lachen deutscher Gemüthlichkeit Platz und Heimath, hier sind bei den größten Verhältnissen menschenfreundliche Wohnräume geschaffen.

Aber auch die Vornehmheit großer Festfäle wußte Prandauer zur Darstellung zu bringen. Der 1718—1724 von *Hypolit Sconzani* ausgemalte Speisefaal, der das Mittel des südlichen Klosterflügels bildet, ist schon in der Façade durch geschweifte Fenster zwischen dem pietätvoll beibehaltenen Hauptmotiv ausgezeichnet. Im Innern entfaltet sich die Architektur zu königlicher Pracht. Marmorumkleidete, zumeist in Pilafter und Säulen aufgelöste Wände, mächtige Kamine, ein gliederreiches, vielgestaltig durchgebildetes Gelsims, die schwungvolle Malerei der Decke, das reichlich auf fattem Grundton vertheilte Gold — Alles zusammen giebt eine außerordentlich festliche, vornehme Wirkung. Diese wiederholt sich an dem außerhalb des Klosterrechteckes gelegenen Sommer-Refektorium, welches in der Außenarchitektur den Westflügeln von Melk nahe verwandt, im Inneren ein minder monumentales, aber um so wohlicheres Wesen erhielt. Ferner finden wir sie an der durch die Feinheit ihres geistreich entwickelten

Stukkornamentes an Wänden und gewölbter Decke ausgezeichneten Gartenhalle.¹⁾

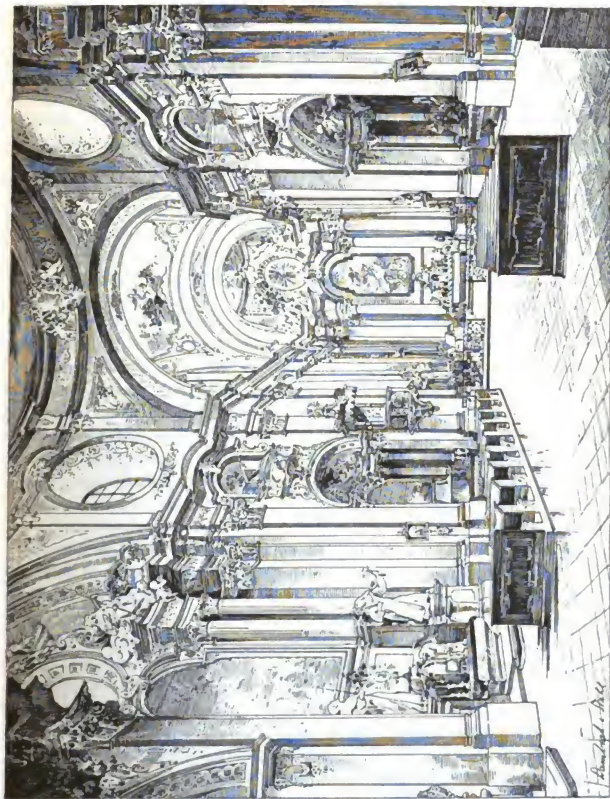


Fig. 78. Klosterkirche zu Herzogenburg. Innenansicht.

Auch im Dienste anderer Klöster wurde Prandauer der Nachfolger der Carlone. Im Benediktinerstift Seitenstetten dürften noch bis

¹⁾ Baumann u. Bressler, Barock, Wien 1885.

nach 1709 die *Carlone* geschaffen haben, wie eine mit dieser Jahreszahl bezeichnete Thüre in einer der Seitenkapellen der Kirche durch ihren Stil bekundet. Die konkav geschwungene Kirchenfaçade aber mit ihren Pilasterkuppelungen und kleinen Giebelaufbauten an den Ecken, ihrem ganz barock in Kurvenwindungen überdeckten Thore, ihren Statuen auf hohen Pottamenten vor der Freitreppe verkündet im ganzen Entwurf wie in jedem Profil den deutschen Künstler. Diefes giebt sich auch an dem zierlichen, dreiarmigen Treppenhaus und zwar hier wieder als anmuthig schaffender Dekorateur, so wie an dem derber geformten, 1735 von *Troyer* ausgemalten Hauptfaal kund. Die Außenarchitektur des mächtigen Klosters ist wieder sehr schlicht und unentwickelt, bis auf das wenig geglückte, derb-rohe Hauptthor.

Wie weit Prandauer an der Wallfahrtskirche auf dem hohen, weit in's Donauthal hinausschauenden Sonntagsberg bei Waidhofen an der Ybbs, einer St. Ignazio in Rom im Grundriß verwandten, doch durch zwei Thürme an der Façade ausgezeichneten Anlage, betheilig ist, scheint mir nicht völlig klar. Die Hand unseres Künstlers verräth sich im Detail nur an den der Façade nahe liegenden Theilen. Aus Epitaphien, welche an die Einfälle der Türken in Oberösterreich erinnern, geht hervor, daß schon 1678 auf dem Berge eine Kirche stand und daß an derselben gebaut wurde. Jedoch scheint mir aus dieser Zeit das Vorhandene nicht zu stammen, Prandauer vielmehr den ganzen durch Einheitlichkeit ausgezeichneten Bau geschaffen zu haben, während das Innere der Kirche wohl erst kurz vor der Ausmalung durch *Daniel Gran* (1743) vollendet wurde. Denn die Ausbildung der Architektur ist strenger, das die Wandfläche bedeckende Barockornament ist ohne die Feinheit Prandauer's, an der Dekoration der Decke zeigt sich eine schon beabsichtigte Anlehnung an Michelangelo's berühmte Sixtina. Die wieder in ihrem Mitteltheil konkav geschwungene Façade aber, die Vorhalle hinter derselben, wie die eigenartig, aber nicht eben wirkungsvoll sich aufbauenden Thürme gehören unverkennbar der ersten Bauzeit an. Ebenso dürfte die Ausbildung der Klosterkirche von Herzogenburg (1718—1742; Fig. 78) zu erklären sein, welche, gleichfalls von *Gran* und *Altomonte* ausgemalt, im Detail jener entspricht und Prandauer's Eigenart verleugnet. Diese tritt dafür in der großartigen Raumanlage deutlich zu Tage und ist vorzugsweise dadurch erreicht, daß inmitten des einschiffigen Langhauses eine Kuppel durch Uebereckstellen von vier Pilasterpaaren gebildet und der Bau hierdurch zu centraler Wirkung umgestaltet wurde. Das gleichfalls von Prandauer geschaffene Kloster Dürnstein an der Donau kenne ich leider nicht.

St. Pölten selbst, dem niederösterreichischen Städtchen, in welchem

der große Meister lebte, gab er durchaus den ihm eigenen, reizvollen Charakter. Der Dom wurde durch ihn im Inneren ausgebaut, wirkt aber bei seinen derben Formen und trotz der glänzenden Deckenbemalung und der formalen Verwandtschaft mit dem Sonntagsberg nicht eben bedeutend. Die Karmeliterkirche (jetzt Magazin) ist durch die stark konkave Einbiegung der Façade und durch die zierlich barocke Umrißlinie des Giebels ausgezeichnet. Das anstoßende Kloster zeigt wieder die einfachen Formen des mönchischen Profanbaues bei ausgeprägt barockem Detail. Das Jesuitentift endlich, dessen Inneres ich nicht sah, erscheint als ein dem früheren Charakter des Ordens wenig entsprechendes, höchst eigenwilliges Schaustück, dessen Erdgeschoß rusticirt ist, dessen Obergeschosse korinthische Pilastr gliedern und dessen drei Thore von übereckstehenden Engelhermen eingerahmt sind. Die eigenthümlichen, vor die Façade gestellten tempelartigen Säulenhaldachine über Statuen aber scheinen von späterer, minder energischer Hand dem Bau zugefügt worden zu sein. Es dürften diese von demselben Künstler stammen, der die im Aeußeren trotz großen Aufwandes unerfreuliche und im Inneren ganz trockene Franziskanerkirche erbaute.

Unter den stattlichen Bürgerhäusern St. Pölten's verdient das in der Herrngasse Nr. 12 um seiner unverkennbar von Prandauer stammenden Architektur willen, wie auch wegen des kecken Uebermuthes erwähnt zu werden, mit welchem der Stukkateur eine ganze auf Wolken lagernde Figurengruppe über das Hauptgesims weg aus dem Giebelfeld herabfallen läßt.

Es hat zumeist bisher als ausgemacht gegolten, daß im Barockstil eine feichte Machenschaft geherrscht und daß er das Ich der Künstler vernichtet habe. Prandauer ist der schlagendste Beweis gegen diese aus Unkenntniß entstandene Meinung. Ich wüßte kaum eine selbständigere Künstlernatur als diesen Bürger eines kleinen Städtchens zu nennen, der im weiten Kreise ringsum die mächtigen Klöster, obgleich dienend, doch nach seinem kühnen Geiste künstlerisch lenkte, ein ächter Vertreter des im Türkenkriege zu tüchtigem Sinn und freudiger Thatkraft erwachten österreichischen Volkes.

Wie eng die süddeutsche Barockschule zusammenhängt, dafür giebt die Eigenthümlichkeit Kunde, daß der vom älteren Dientzenhofer angeregte Gedanke, die göttliche Dreieit durch eine geometrische Figur darzustellen, in Oberösterreich neue Aufnahme fand. Denn der Architekt *Johann Michael Brunner* baute für das Kloster Lambach die Dreieitigkeitskirche (1721—1722), indem er einen kreisförmigen, durch drei Thore zugängigen Raum schuf und an diesen drei halbkreisförmige

Abfiden und an deren Scheitelpunkt je einen Thurm anlegte. Auf schlanken Säulen, über flach gespannten Bogen erhebt sich die Kuppel bis zur dreifseitigen Laterne. Die Thürme öffnen sich nach innen und lassen den Blick frei auf die feilich beleuchtete konzentrische Wand, an der sich die Altargemälde befinden. Die Architektur ist eine kräftig barocke, so daß selbst das Hauptgesims über der großen dorischen Pilasterstellung der Fassade, einem Fenster zu Liebe, in Schwingungen geräth, dabei ist sie voll und doch mit großer Feinheit gebildet, in flüssigen Linien profilirt, das spärlich verwendete Ornament wuchtig und, wie das Gefühl, mit Liebe ausgebildet, so daß der Bau die Anerkennung verdient, welche ihm namentlich die Geistlichkeit entgegen trägt. Auch die durch die drei Thürme und die hohe Laterne reich belebte Ansicht ist eine erfreuliche, wenn auch keine sehr künstlerische. Brunner baute später das Schloß Gstadt bei Admont (1723—1726), welches ich leider nicht kenne.

Auch die Künstler italienischer Herkunft fingen in der Folgezeit an sich der deutschen Bewegung anzuschließen. Als einer derselben ist zu nennen der Nachkomme einer vorzugsweise in Graz thätigen Architektenreihe, *Donato Felice d'Allio*, der bereits genannte Erbauer der Salesianerinnenkirche in Wien. Von diesem stammt der mächtige Entwurf zum Klosterneuburger Stiftsbau (1730 begonnen, seit 1750 liegen gelassen). Die auf romanischem Grundriß sich aufbauende Kirche wurde schon 1689 in einem energischen Barock, wohl durch *Prandauer*, der auch den ersten Entwurf zum Stift lieferte, umgebaut. Die Stukkirkung entspricht der Arbeit der *Carlone*, die Farben der Bemalung haben durch die Erneuerung von 1832 und 1855 gelitten. Am Aufbau ist das Gebälk über den jonischen Pilasterbündeln, die zierlichen Emporenfenster über den Arkadenbogen des Schiffes, die noch mittelalterlichen Vielpasse in den Blendbogen des Obergadens bemerkenswerth. Besonders zierlich ist die auf zwei Säulenreihen ruhende Orgelempore ausgebildet. Der Altar ist ein reich entwickeltes Prunkstück im Geiste Pozzo's.

Von besonderem Reichthum ist der Stiftsbau, obgleich derselbe nur zum kleineren Theil ausgeführt wurde. Seine Architektur entspricht im hohen Grade der römischen aus der Zeit eines Fuga und Valvaffori, jedoch mit der gedrängten Art der Detaillirung, welche zuerst an Fischer beobachtet wurde. Aber an Reichthum der Gedanken, an innerer Lebenskraft äußert sich durchaus deutsches Wesen. Von prächtiger Wirkung sind namentlich die Eckbauten, über denen sich ein in Kupfer hergestellter Herzogshut als Kuppelbekrönung erhebt und der als Mittelbau gedachte, jetzt unmittelbar am Domplatz ge-

legene Flügel, welcher in der Mitte das ovale Vorhaus mit feinem Umgang im oberen Gefchoß, weiterhin die großartige, in einem Lauf bis zum ersten Stock aufsteigende Treppe, endlich den runden Festsaal beherbergt.

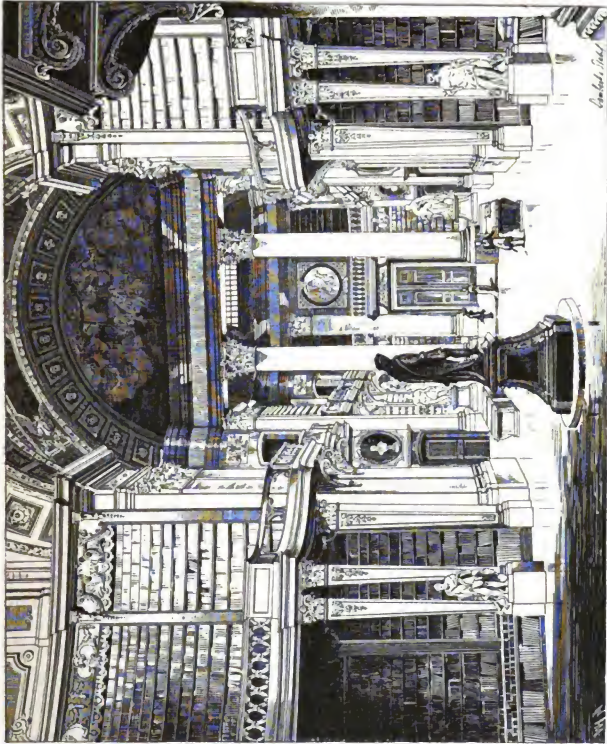


Fig. 79. Hofbibliothek zu Wien. Innenansicht

Nach außen ist dieser Flügel durch eine mächtige Säulenarchitektur ausgezeichnet und wird er durch reich bewegte Oberlichtfenster über dem Hauptgesims und durch eine Kuppel mit der Kaiserkrone abgeschlossen.

Die stattliche Wirkung des an der Berglehne sich mächtig aufbauenden Klosters wird durch die kleinlichen, englischen Gartenanlagen vor demselben wesentlich beeinträchtigt. Von höchstem Werthe für die Geschichte des Kunstgewerbes ist die innere Einrichtung der sogenannten Kaiserzimmer im Kloster, des großen Kuppelsaales, sowie des Unterfaales mit feinen mächtigen Karyatiden.

Eine Reihe von Schülern schlossen sich den großen niederösterreichischen Meistern an. Zunächst sei des jüngeren *Fischer* Erwähnung gethan. Er dürfte Antheil an den weiteren Bauten des Schwarzenbergischen Hauses, an den Schlössern Krumau, Rothenhof u. a. haben. Namentlich an ersterem entstanden alle für einen großen Hofhalt nöthigen Gebäude, Festäle, Theater, Reithalle, Gartenhaus, ein großer Park u. s. w. — Alles in einer Ausdehnung und, trotz der Lage auf hohem Felsen, bequemen Anordnung, welche den Reichthum und die Macht des Besitzers verkündet.

Freilich scheint es, daß an allen diesen Bauten die Maler fast mehr Antheil haben als die Architekten. Wer einst die Geschichte der großen Barockmaler schreibt, der wird dem deutschen Volke eine üppige Ruhmespalme zurückgeben, welche der Unverstand des Klassificirten Zeitalters und die Magerkeit Winckelmann'scher und Lessing'scher Kunstanschauung ihr entriß. Hier muß von der Behandlung dieses lockenden Theiles der Kunstgeschichte abgesehen werden.

Nur beispielsweise sei das Innere der Wiener Hofbibliothek aufgeführt (Fig. 79), das unter des großen *Daniel Gran* Leitung zu einer Frische und Gewalt der Bildung sich erhob, das man nach der trockenen Fassade nicht erwarten sollte.

Weitere Schüler sind: *Franz Munkelast* († zu St. Pölten 1741); er vollendete den Melker Stiftsbau. *Jacob Stainhuber* (geb. 1673, † zu St. Florian 1746) führte jenen von St. Florian fort, dessen Sohn *Johann Michael Stainhuber* (geb. 1705, † zu St. Florian 1774) vollendete den Bau. Den Bibliotheksaal, eine der stattlichsten Anlagen dieser Art, baute *Gottfried (?) Hayberger* aus Steyr, dem wohl auch das malerische, hochragende Rathhaus seiner Heimathstadt angehört. Auch beim Bau des Stiftes Admont in Steyermark¹⁾ (begonnen 1742) begegnet man dem Namen *Prandauer's*. Er dürfte die Pläne mit geschaffen haben, nach welchen *Hayberger* (1764), *Josef Hueber* und *Mutthäus Habacher* (1779) den Bau vollendeten. Die Anlage zeigt schon akademischere, trockenere Formen. Nicht so die im Stift befindliche Bibliothek, eine der großartigsten ihrer Art, welche sich eng an die Hofbibliothek in

¹⁾ P. Jacob Wichner, Kloster Admont, Wien 1888.

Wien anschließt. Die Architektur ist in beiden Bauten klar und übersichtlich, die Raumverhältnisse sind ebenso bedeutend, wie wohl abgewogen.

Einige kleinere Kirchen innerhalb des Admonter Gebietes schuf Prandauer selbst: so jene zu St. Gallen, die *Hans Retschizegger* (1734—1740) ausführte und jene zu Palfau b. Landl (1733—1735). *Hueber* machte sich ferner noch durch den Bau der zierlichen Fassade von Maria Hilf zu Graz (1744) verdient, einer elegant behandelten, zweithürmigen Anlage von wirkungsvoller Massenvertheilung, sowie durch den Umbau der Kirche auf dem Weitzberge bei Weitz (1766—1773). Von ihm dürfte auch die Grazer Stadtkirche ihre Fassade gegen die Herrngasse (1781) erhalten haben, deren trefflich gezeichneter Thurm noch die Nachwirkungen Prandauer'scher Kunst vergegenwärtigt.

Ein Klosterneuburg ähnliches, wenn auch hinsichtlich des Klosterbaues keineswegs gleichwerthiges, ursprünglich jedoch nach einem erhaltenen Plane ungleich großartiger beabsichtigtes Werk bietet das Stift Wilhering bei Linz, welches 1733 abgebrannt war. Die Kirche wurde etwa 1738—1748 durch *Joachim Carlone* auf dem alten Grundriß neu aufgeführt, das Langhaus breit und groß auf Kosten der zu flachen Kapellen veränderten Seitenschiffe angeordnet, die Vierung dem einschiffigen Querschiff gemäß im Oval abgedeckt, der Chor reich und stattlich ausgebildet. Im Aufriß übersteigt die Behandlung der Glieder die der deutschen Meister an barockem Leben: Am Langhaus gekuppelte Pilasterpaare, das verkrüpfte Gesimsstück über denselben in lebhaft geschwungenen, derb unterfchnittenen Kurven profilirt, das über die sehr hohen Arkadenbogen durchgeführte Gebälk lebhaft nach oben gekrümmt, die Fenster in willkürlichen Formen, die Altäre in flottestem Barock — so ist der ganzen Anlage ein bewegtes Schwingen eigen, das durch die etwas bunte Malerei des *Bartolomeo Altomonte* durch die vielseitig geschwungene, reichfarbig behandelte Stukkatur, durch die geschmackvolle Abtönung der Marmorgliederungen vor den weißen Wänden, durch die unvergleichliche Heiterkeit der Auffassung mehr im Sinne eines Jubelgefanges, als eines Kirchenliedes wirkt. Nach der Richtung des festlich Frohen, des bewegt Reizvollen ist die Kirche vielleicht die glänzendste Leistung des Barockstiles in Deutschland, wenn gleich die Einzelheiten über eine allerdings höchst geistvoll gehandhabte Manier nicht hinausgehen. Wo dem Künstler Neues zu erfinden aufgegeben wurde, z. B. an der Fassade, zeigt sich bald, daß ihm eine tief schöpferische Kraft eigentlich nicht gegeben war.

Die Lage in Steyermark war zwar der in Oesterreich nahe verwandt. Nur fehlte der Landeshauptstadt Graz der Hof, welcher noch im 17. Jahrhundert die Führung in allen künstlerischen Fragen in fester

Hand gehabt hatte. Auch hier folgten den italienischen Meistern deutsche Architekten von ganz eigenartiger Begabung. Flotte italienische Stukkatoren hatten zur Regel in der Stadt gemacht, daß die Façaden in reinem Putzbau ausgeführt wurden. Während in den Höfen sich die im Landhause schon früh zu großer Kraft ausgebildeten schlichten Pfeilerarkaden vorwalteten, theilte man die Außenansichten durch Rahmenwerk und Ornament in einzelne, oft für Bildwerke aufgesparte Flächen. Selbst dort, wo Ordnungen und sonstige mehr architektonische Gestaltungen zur Anwendung kamen, erhielten dieselben von der Regel weit abweichende Formen. Eine zwar wenig gelehrte, aber um so unbefangene Kunstweise griff namentlich in den Privatbauten Platz.

Als das merkwürdigste Beispiel dieser Art muß das Hospital, ein früheres Palais, angesehen werden. Der Bau dürfte um 1690 entstanden sein. Er ist gegliedert durch ovale, in Rinnen gestellte Säulen, zwischen denen die Stukkornamente der Hauptgeschoßfenster zu allershand überreichen, oft fast komisch wirkenden Effekten zusammengestellt sind. Alle Bautheile, bis auf das wohl um 1800 veränderte Hauptgesims, sind mit weichen, schwulstigen Formen überladen, die dem breiigen Urzustande des Stoffes, des nassen Gypses, nur zu sehr entsprechen. Aber es offenbart sich in dem Bau doch der kräftige Wille nach malerischer Wirkung, die thatenfrohe Formenlust deutscher Hände.

Etwas abgeklärter, doch immer noch kraus genug, zeigt sich diese an dem stattlichen Palais Attems. Namentlich das gequaderte, von achtseitigen Säulen umstellte Thor, die ganz willkürliche, doch wirkungsvolle Profilbildung, der streng und reich durchgeführte Stockwerksbau machen dieses Werk beachtenswerth. Doch ist die Anlage des weiten Vorhauses, der trotz aller Prachtentfaltung räumlich beschränkten, unbequem steilen Treppe ein Beweis dafür, daß die Kunst des Grundrisses dem Meister noch nicht völlig geläufig war. Auch das anstoßende kleinere Palais Attems verdient hinsichtlich seiner Façade, aber auch hinsichtlich seiner Treppenanlage den Besuch des Architekten.

In Tyrol erwachte in *Anton Gump* der deutsche Geist zu barocken Künsthäten; die von ihm in Gemeinschaft mit *Claudius Delevo* geschaffene St. Jacobskirche zu Innsbruck (1717—1724)¹⁾ (Fig. 80) ist hierfür einer der glänzendsten Beweise. Der Grundriß derselben ist dadurch ausgezeichnet, daß die Kapellen aufs Aeüßerste beschränkt, dem Langhaus eine mächtige Breite gegeben wurde, welche das Vorhanden-

¹⁾ Pläne und anregende Belehrung über die Tyroler Bauten verdanke ich dem sachigen Herrn Alfons Mayr, Architekten in Innsbruck.

fein starker Strebepfeiler an der Seitenfäçade erklärt. Da die ganze Kirche nur aus vier Jochen besteht, an das dritte sich aber querschiffartig zwei Halbkreisabsiden lehnen, so erscheinen dieselben nur zwischen dem ersten und zweiten Joch. Ueber dem vierten Joch jedoch erhebt sich erst die voll entwickelte Rundkuppel mit Tambour und Laterne, während über dem ersten, minder breiten flache Ovalkuppeln gespannt sind. Bis zu dem geradlinig geschlossenen Hauptthor ist mithin eine wohl berechnete Steigerung der Motive angeordnet. Der Aufbau zeigt eine ganz ungewöhnliche Kraft. Die wirkungsvollen, überstark verjüngten Kompositapilaster, die einfachen Hauptlinien im Gegensatz zu den vielfach geschwungenen Nebengefimfen, die an die Theatinerkirche in München erinnernde Ausbildung der Gurten und Zwickel in weißem und röthlichem Stukk von *Egid Asam*, die meisterhaften, perspektivischen Erweiterungen des Raumes darstellenden Fresken des *Kosmas Damian*

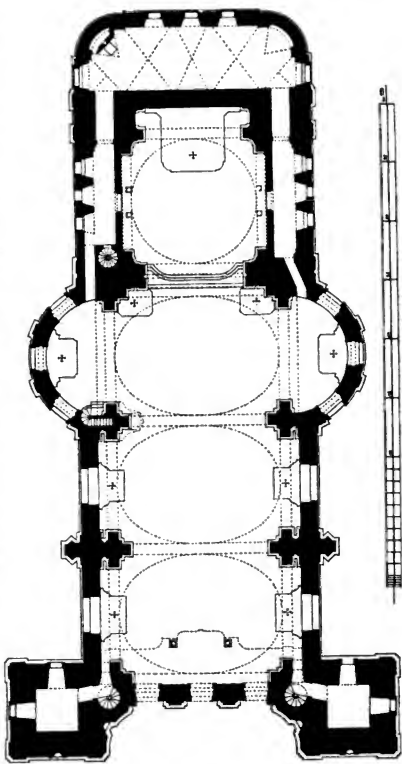


Fig. 80. St. Jakobskirche zu Innsbruck. Grundriss.

Asam, die derbe, nicht übertriebene Marmorpracht der Glieder — Alles dieses geben ein Bild sicheren Könnens und berechtigter Luft zur Betthätigung desselben, wengleich Gump im Formalen sich keineswegs

überall geschult zeigt, wie z. B. an dem Triumphbogen zwischen dem dritten und vierten Joch, wo die Magerkeit der oben zu schmalen Pilaster, der durch Putten und Spruchbänder nur äußerlich versteckte Konflikt der Bogenansätze eine gewisse Unbeholfenheit durchblicken lassen. Auch im Profil zeigt sich Gump nicht überall völlig sicher. Das mindest Glückliche am ganzen Bau ist jedoch die Façade, welche zwischen zwei Thürmen als konkaver Einbau zwei von deren Stockwerken durchführt, nach oben aber in einem ganz willkürlich gebildeten Giebel endet. Die Ordnungen fassen die Bauglieder nicht kräftig zusammen, das zu schwere Gurtgesims zerreißt die locker sich aufbauende Front. Auch die Obertheile der Thürme vermögen bis auf die anmuthige Ueberführung des Grundrisses vom Quadrat in das Achteck durch Giebelansätze an den Ecken des ersteren den Beschauer nicht zu fesseln.

Etwas schwerfällige Kraft ist auch der Grundzug von Gump's hervorragendstem Profanwerk, dem Landhause (1719—1728), einem Bau von einer für Deutschland damals noch seltenen Entschiedenheit des monumentalen Charakters. Die dreigeschoßige, von mannhaften Gesimsen durchschnittenen, aber der Ordnung entbehrenden Façade steigert sich im Mittel zu einer bedeutenden, zwischen vier über das Kranzgesims der Flügel hinausragenden toskanischen Pilaster gestellten Prachtarchitektur. Schräg anlaufende Pfeiler stützen im Erdgeschoß die den Balkon tragenden Konsolen. Im ersten Stocke ist die Fensterreihe durch die große Hauptordnung durchgeführt, im zweiten öffnet sich der Hauptsaal mit reich verzierten, namentlich in der Achse prunkvoll gestalteten Fenstern, welche bis zwischen die an den Gebälkstücken angehefteten Trophäen reichen. Ein Konsolengesims und ein kräftiger Giebel enden den stark hervorgehobenen Mittelbau. Der Saal selbst, der durch große Marmorpilaster und darüber schwere, die Decke tragende Konsolen, Statuennischen und eine ausgemalte, ovale Flachkuppel gegliedert ist, läßt Gump's Hand als zu schwer für die Aufgabe erscheinen. Freilich konnte er nicht ahnen, daß moderner Ungeschmack durch abscheuliche Glasmalereien die Wirkung des Raumes noch beeinträchtigen würde. Bemerkenswerth ist die naturalistisch barocke Behandlung des Stukkes, welche auf deutsche Meister schließen läßt. Namentlich auch an dem derb und nicht eben schön gegliederten Treppenhaus sind diese wieder zu erkennen. Die ganze Grundrißanlage zeigt dagegen eine klare Raumvertheilung in drei Flügeln um einen rechtwinkligen Hof, an dessen vierter Seite, dem Eingang gegenüber, eine Kapelle (1724) sich mit einer zweigeschoßigen, zwischen ionische Pilaster gestellten und in einem Thurm endenden Façade er-

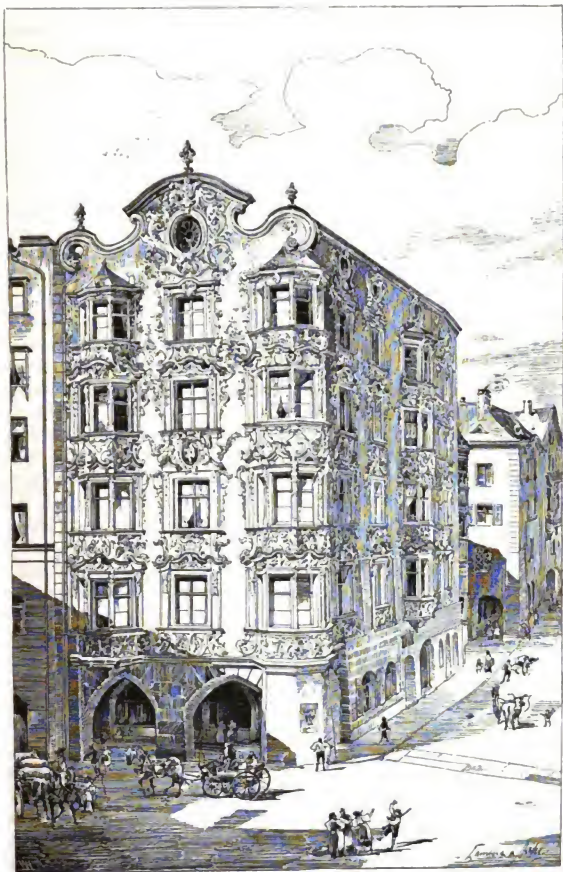


Fig. 81. Katholisches Kasino zu Innsbruck.

hebt. Der hübsche, einschiffige Raum, die originell ausgebildete Chornische derselben entsprechen der ganzen Anlage.

Wohl auch das Palais Thurn und Taxis, jetzt Post, gehört Gump an, obgleich daselbe bei größeren Verhältnissen nicht die monumentale Würde des Landhauses und auch in der inneren Ausstattung, im Vorhaus und Treppe nicht die Höhe der am benachbarten Bauwerke entfaltenen Kraft erreicht. An Stelle des Ristaltes sind hier nur die drei Mittelfenster, dem hinter ihnen befindlichen, jetzt verbauten Hauptsaale entsprechend, im ersten Geschoß im Rundbogen geschlossen, im zweiten ganz oval als Oberlichter gebildet. Der deutsche Charakter äußert sich an dem Bau im Vorwiegen des dekorativen Schmuckes, indem über jedem Fenster, selbst über denen des rusticirten Erdgeschoßes eine derbe Stukkverzierung angebracht und der schwere Fries unter dem überstarken Hauptgesims durch nicht eben schöne, aber wirkungsvolle Fratzen in Stukk gegliedert ist. Einen ganz ähnlichen Charakter trägt außer zahlreichen Privathäusern, so namentlich Maria Theresiastraße Nr. 34, das Landesgericht, ein über den in der inneren Stadt üblichen Laubengängen sich in derben Massen erhebender Bau.

Die Kunst des deutschen Stukkators fand auch reiche Verwendung in der baukünstlerisch mit den venetianischen Geschlechtskirchen an Inhaltslosigkeit wetteifernden hl. Geistkirche (1705), ferner an der durch moderne Verschönerung ungenießbar gewordenen Urfullinerinnenkirche (1700—1705) mit Bildern von *Carlo Carlone*, namentlich aber in dem heiter wirkenden Wohnhause, welches jetzt das Katholische Kasino beherbergt (Fig. 81), einem architektonisch nur durch die Arkaden im Erdgeschoß, durch Runderker an den Ecken und an der Schmalseite durch einen barock geschwungenen Giebel gegliederten Bau, dessen Grundformen aber durch einen erstaunlichen Reichthum von Stukkverzierungen, vielfach bewegter Verdachungen, Füllungen, Gehänge so umkleidet sind, daß in der flimmernden Ueberfülle der Formen man gerne vergißt, wie innerlich unberechtigt die ganze Dekoration sei. Wenngleich die Profilbildung an diesem Bau derjenigen im Landhause verwandt ist, so dürfte doch ein Architekt wie Gump schwerlich so lebenswürdig Unarchitektonisches gebaut haben.

Dagegen dürfte die Johannes-Kirche (1729—1732) am Innrain (Fig. 82) auf ihn zurückzuführen sein, wenngleich der Hofbauschreiber *Josef Hyacinth Dörflinger* 1721 dort eine Kapelle gestiftet hat. Der später an deren Stelle getretene Bau besitzt einen der Fehler Gump's: den Mangel an Sinn für Größenverhältnisse, die Uebertragung zu schwerer Formen selbst auf kleinere Aufgaben. Hier haben wir es mit einer einschiffigen Kirche mit rundem Chorabschluß, zwei Thürme an der Façade und

einer stattlichen Vorhalle vor denselben zu thun, deren wuchtigen Formen man nur größere Verhältnisse wünschte. So erscheinen die Motive gehäuft, das Detail bei dem schwierig zu behandelnden Steinmaterial (Nagelfluh) und bei korrekter Zeichnung schwer. Aber es ist wenigstens überall eine klar durchgebildete Architektur, es sind entschieden künstlerische Gedanken, die sich in den nach Art der Statuenpostamente ausgebildeten Obergeschoffen der Thürme, in der 1750 von den Brüdern *Michael* und *Matthias Umhaus* angebauten, nach vorne in einer Bogenstellung sich öffnenden Vorhalle, in den organisch durchgebildeten Seitenansichten offenbaren.

Gewiß wird sich in Tyrol vielfach deutsches Barock nachweisen lassen. Ist doch in jenem Lande Katholicismus und Volksthum zu besonderer Innigkeit verschmolzen. Leider vermag ich jedoch nicht die Spuren Gump's zu verfolgen, da ich selbst von den zahlreichen Werken des bedeutendsten der Nachfolger des Innsbrucker Meisters nur eines kenne. Es ist ganz bezeichnend, daß dieser Nachfolger ein Geistlicher war und zwar nicht etwa ein Ordensmann, wie Pozzo, dem seine Oberen ermöglichten für die Kunst zu leben, sondern der schlichte, oft im Kampfe gegen seine vorgesetzte Behörde sich bethätigende Pfarrer des Dorfes Telfes in Stubei: *Franz de Paula Penz* (geb. im Thal Navis 1707,

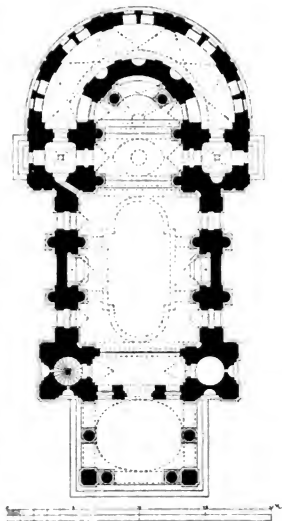


Fig. 82. Johanneskirche zu Innsbruck, Grundriss.

gestorben zu Telfes 1772). Von den 14 von ihm zu Arzl (Pfarre Thaur) Weerberg, Schönberg, Vulpmes, Gschnitz, Schmirn, Telfes, Tilliach, Amras, Gossensaß, Steinach, Neustift (in Stubei), Wilten und im Institut der englischen Fräulein zu Brixen errichteten Kirchen, kenne ich nur jene zu Wilten, U. L. Frauen unter den vier Säulen (1751—1756). Obgleich dieselbe einer wesentlich späteren Zeit angehört, obgleich die im zierlichsten Rococo ausgeführte Stukkkdekoration des Inneren, welches auf die *Asam* hinweist, mit dem eigentlichen Bauentwurf nichts zu thun hat, ist dieser

Bau hier zu erwähnen. Denn in der zwischen zwei Thürmen in derbem Barock sich vorbauenden Façade macht sich das Vorbild der St. Jakobskirche, und zwar in belebterer aber keineswegs verbesserter Weise geltend, in den Seitenfaçaden aber zeigen sich die Schattenseiten von Gumps Kunst, die Derbheit in noch übertriebenem Maße. Dagegen ist in dem prachtvollen, jenem von St. Peter nachgebildeten Altar, welcher der Kirche den Namen gab, und in der Schönräumigkeit der einschiffigen Anlage die Willenskraft und die Schulung des priesterlichen Künstlers dankbar anzuerkennen.

Wer in Brixen die dem Turn- und Taxischen Palais in Innsbruck nahe stehenden, doch unbedeutenden Façaden und das häßliche Barockportal (1707) an die Fürstbischöfliche Burg baute, vermag ich nicht zu fagen. Sie sind vielleicht Schuld daran, daß der Hof, ein Meisterwerk deutsch-italienischer Hochrenaissance und ein Museum der trefflichsten von *Hans Reichle* und *Giovanni di Quadria* um 1600 modellirten Statuen bisher nicht den tönenden Ruhm fand, den er verdient. Was später gebaut wurde, zeigt bei zahlreichen deutschen Anklängen doch einen vorwiegend italienischen Charakter. So baute *Joseph Delaja* aus Bozen die alte Domkirche (1745—1758) unter der Priester *Franz de Paula Penz* und *Georg Tangl* Aufsicht um. Alle am Bau beschäftigten Meister waren Tyroler. Es wurde aus dem romanischen, dreischiffigen Langhaufe eine mächtige Halle und, so weit es die Schmalseite der alten Querschiffe gestattete, eine Vierung vor dem im Halbkreis geschlossenen Chor geschaffen. Die Seitenkapellen sind, wie in Innsbruck, bescheiden. Um so mächtiger dagegen die gekuppelten in braunem und grünem Marmor einfach intarsirten Pilafter, das riesige, aber nicht reich genug gegliederte Gurtgesims, die Bemalung der Decke mit zerrissenem und doch schweren, den Stukk nachahmenden Ornamenten von *Paul Troger*. Wieder vermag nur der gewaltige Raum, nicht seine künstlerische Ausgestaltung zu erfreuen. Die sehr langweilige Façade vollendete *Jacob Pirchstaller* (geb. zu Trens unter Sterzing 1755, † zu Mais bei Meran 1824) erst in den Jahren 1785—1790.

Belebter als wünschenswerth ist dagegen die derbe und bombastische Façade des Klosters Muri Gries bei Bozen (1768—1788), welches *Sartori* (aus Sacco) erbaute. Hier sind im Grundriß die Seitenkapellen ganz aufgegeben, besteht der Bau aus drei gleichbreiten Theilen: der Vorhalle, über der die Orgelempore sich befindet, dem von gekuppelten Pilaftern gegliederten, von einem Spiegelgewölbe mit riesigem Mittelbild überdeckten Schiff, und dem von Halbfäulen eingerahmten Chorraum. Die gewaltige, von *Knoller* ausgeführte Deckenmalerei hat die Stukkatur verdrängt, an Altar, Kanzel

und dergleichen zeigt sich eine der neapolitanischen ähnlichen Marmor-Intarsia, die auch an dem gleichzeitigen Altare des Domes zu Bozen zu bemerken ist.

Hierher gehört noch das sehr einfache und künstlerisch unbedeutende Cisterzienser-Kloster Mehrerau am Bodensee (1776 bis 1782), dessen Kirche neueren Ursprunges ist, ferner die Kirche des Chorherrenklosters Neustift bei Brixen (um 1734—1737) und die zu demselben gehörige Bibliothek (1771—1778). Die beiden letzten kenne ich nicht aus eigener Anschauung.

Die Vollendung der böhmischen Architektur zeigt sich im Sohne Christof Dientzenhofer's, *Kilian Ignaz Dientzenhofer* (geb. zu Prag 1690, † daselbst 1752). Wissenschaftlich vorgebildet trat er bei seinem Vater in die Lehre ein und arbeitete später, seit 1710, bei Fischer von Erlach in Wien. 1722 kehrte er nach seines Vaters Tod nach Prag zurück und übernahm die Bauten desselben, bereiste jedoch bald darauf Italien, Frankreich und England. Er wußte sich in Prag durch Bildung, Vermögen und seine Kunst eine hochgeachtete, selbst von dem stolzen Adel anerkannte Stellung zu verschaffen. Ja er sollte wegen seiner patriotischen Haltung während der preussischen Okkupation Prags 1745 fogar in den Adelsstand erhoben werden, schlug aber diese Ehre, weil er seinen Söhnen kein hinreichendes Vermögen hinterlassen konnte, aus. Für ihn ist bezeichnend, daß er ein strenger Katholik war. Es ist kein Zufall, daß sein Vater, der Baumeister der Jesuitenkirche auf der Kleinfeste, ihm den Namen Ignaz gab, daß drei seiner Söhne Geistliche wurden, darunter einer als Jesuit sich durch Gelehrsamkeit einen Namen zu machen wußte. Er steht voll und ganz inmitten der katholischen Bewegung seiner Zeit, welche sich in Prag schärfer aussprach, als in dem freigeitigen Einflüssen durch den Hof erschlossenen Wien.

Die Quellschriften geben an, Dientzenhofer habe sich in Prag auf das glänzendste durch das „Zwergenhaus“ eingeführt, welches er in der Neustadt (Karlschofer Gasse) baute und wirklich ist dies ein reizender, überaus graziöser Bau. Zwei Stock hoch, hat derselbe nur drei Fenster vordere und zwei Fenster seitliche Front. Zur Seite getrennt stehen zwei kleine Nebengebäude. Im Grundriß sind die bescheidenen Räume hübsch ineinander gefügt. Der große Reiz des Baues besteht in der glänzenden, jetzt wieder hergestellten Detaillirung der Fenster. In den vielfach geschwungenen Linien der Verdachungen,

in der zwischen diesen und den Fenstergerändern eingeschobenen Nische, vor der auf einer Konsole eine Vase steht. In den Fratzen der Schlußsteine, den reich verzierten Sohlbänken spricht sich eine unerschöpfliche Fülle der Gedanken, eine heitere Pracht und Anmuth aus, wie sie bei gleicher Kraft und Männlichkeit nur von den Ersten jener Zeit geübt worden ist. Gegenüber dem Pathos der Italiener und der derben Wucht des älteren Dientzenhofer mußte dieses kleine Schmuckwerk den größten Erfolg haben und es ist erklärlich, daß die Kunde von demselben sich bis zu dem ein halbes Jahrhundert später über den Meister berichtenden Pelzel erhielt, obgleich inzwischen sich ein an Erfolgen reiches Künstlerleben abgespielt hatte.

Der Klerus von Prag beschäftigte alsbald den Meister in umfänglicher Weise, ja während der Zeit seiner Blüthe scheint er alle übrigen Kräfte aus Prag verdrängt zu haben. Wenigstens schweigen die Quellen fast gänzlich von solchen.

Die Urfulnerinnenkirche auf dem Hradschin (1720—1728, Domherrengasse) dürfte das erste kirchliche Werk Dientzenhofer's sein. Die Fassade ist durch auf hohe Postamente gestellte jonische Pilafter getheilt, mit einem Hauptgesims bekrönt, welches über den das mittlere Rundbogenfenster umrahmenden gekuppelten Pilaftern verkröpft ist, so daß die Verdachung dieses in frei geschwungenen Linien bis unter das Giebelgebälk hinaufgeführt werden konnte. Ein ziemlich matter Giebel, mit einer Nische und korinthischen Pilaftern, erhebt sich als Abschluß des Baues über der hohen Attika. Das Portal ist reich und eigenartig gebildet, besonders beachtenswerth jedoch ist die auf das reichste wechselnde, kapriziöse, stets wirkungsvolle und vor keiner Schwierigkeit zurückschreckende Profilirung der Gesimse. Das Innere wurde bei einer Erneuerung seines Reizes theilweise entkleidet, nähert sich aber als Centralanlage mit seinen vier Kapellen und breiten Pfeilern der Peterskirche in Wien.

Etwa gleichzeitig mit der 1730 errichteten Kirche St. Johann von Nepomuk am Felsen (Neustadt, Wfcheraderstraße) dürften noch zwei weitere Prager Gotteshäuser Dientzenhofer's, die St. Thomaskirche (Kleinseite, Belvederegasse) und St. Nikolaus (Altstadt, Niklasgasse) (Fig. 83) sein. Die letztere jedoch ist weitaus die bedeutendste von allen dreien und überhaupt der bemerkenswertheste Kultbau des Meisters in Prag. Der Grundriß entspricht in den Hauptformen den Wiener Centralbauten. Die Pfeiler des hier aus dem Quadrat gebildeten Kuppelraumes sind breit und als selbständige Bauglieder ausgebildet, die besondere Eigenwilligkeit des böhmischen Baumeisters brachte es dahin, daß dieselben nicht der Kreislinie entsprechend konkav sondern konvex

lich vorbauen. Die Querflügel sind kurz, nur der Chor ist länger ausgedehnt. Jeder Pfeiler wird durch zwei verkröpfte, ein Gebälkstück und einen geschwungenen Giebel tragende kräftige Kompositasäulen verstärkt, zwischen welchen reich ornamentirte Thore zu den vier ovalen Eckkapellen leiten. Darüber öffnet ein Austritt mit Balkon den Blick in die durch weit ausladende geschwungene Galerien unter sich verbundenen Emporen. Die Details sind reich und voll, zum Theil zierlich, oft auch schwulstig und conventionell. Der durch acht jonische Pilasterstellungen, Nischen und Fenster gegliederte Tambour trägt die im Inneren leicht und frei geschwungene Kuppel mit anmuthiger Laterne. Ein Zug gefunder, etwas selbstgefälliger Kraft spricht sich in allen Anordnungen aus. Minder glücklich ist dagegen das Aeußere: die beiden gekuppelten Säulenstellungen zur Seite des unbedeutenden Thores erscheinen als müßiges Dekorationsstück und doch wieder als Hauptgliederung des Ganzen. Die Vertheilung der Fenster, welche ganz nach den Erfordernissen des Inneren angeordnet ist, nimmt dem Bau jede Ruhe; zwei gedrungene Eckthürme wetteifern in unerfreulicher Weise mit der Kuppel, zu deren Ueberdeckung eine Art Mansarddach gewählt ist. Der Eindruck ist, trotz des Reichthums der Gliederung, ein überaus schwerer, derber, dabei phantastischer. Die Vorwürfe, welche dem Barockstil gemacht wurden, sind auf diesen Bau in hervorragender Weise zutreffend. Noch wilder und unschöner ist die Kirche St. Johann von Nepomuk, gleichfalls

eine Centralanlage, ein Achteck mit einem rechtwinkligen Anbau als Vorhalle für das Thor und gegenüber einem Chor, welcher aus zwei mit den kurzen Axen aneinandergereihten Ellipsen gegliedert ist. Zur Seite der Vorhalle, übereck, liegen zwei quadratische Sakristeien, darüber die Thürme. Die schwere und reizlose Bildung des Details, der Gebälke über den Pfeilern, der ganz willkürlich gestalteten Fenster, der flachen, schwer auf den Bau lastenden, mit einem Bild überspannten Flachkuppel zeigt die Flüchtigkeit eines vielbeschäftigten Virtuosen, dessen formale Sicherheit sich jedoch wieder in der geschickten Art, wie durch die Schwingungen der Chorseitenwände eine gewisse perspektivische Vertiefung dieses Raumes erzielt wurde, deutlich kennzeichnet. Die ganz in Kurven aufgelöste Fassade mit rein dekorativer Gliederung, wie z. B. einem Obelisk über dem Segmentgiebel der toskanischen

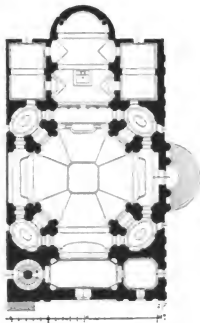


Fig. 83. St. Nikolauskirche (Altstadt) zu Prag. Grundriss.

Säulenstellung, mit ihren phantastisch-unschönen Turmhelmen, ihrem überreichen Figurenschmuck dürfte als architektonische Leistung zwar wenig in Betracht kommen, erhält aber durch die malerische Anlage auf der Höhe, feiltlich eines Hohlweges, durch die geschickt angelegte Freitreppe einen besonderen Reiz.

Seine eigentliche Aufgabe im Kirchenbau scheint Dientzenhofer, wie Fischer, in der Bildung der Centralanlagen gesehen zu haben. Das System von St. Nicolaus in der Altstadt wiederholt sich fast genau an der Laurentiuskirche zu Gabel in Nordböhmen, welche zwar schon 1699 erbaut sein soll, aber sicher zu jener Zeit nicht die heutige barocke Gestalt erhielt. In der Façade spricht sich das Bestreben, die Thürme und die Kuppel in ein wohl abgewogenes Verhältniß zu einander zu bringen, deutlich aus, ohne daß es gelang, dem formenreichen Aufbau ein höheres Leben einzuflößen. Eine ähnliche Centralanlage ist die Kirche zu Rosawitz bei Tetschen.

Die interessanteste Lösung der gestellten Frage giebt die Magdalenenkirche zu Karlsbad (1732—1734) (Fig. 84), bei welcher die Kuppel und die sehr bescheidenen Diagonalkapellen, ja auch die Vorhalle als Oval gebildet wurden. Geradlinig ist nur die Rückwand der Seitenkapellen. Denn auch der Chor bildet ein ganz gefondertes Oval für sich, dessen Trennungsbogen sich mit dem der Kuppel nach Art der Gewölbbildung von St. Margareth berühren. Der Aufbau der Diagonalkapellen und Emporen darüber, die wuchtige Detailbildung, entspricht St. Nicolas, während hier den nicht eben schönen, namentlich durch die schwere Haube entstellten Thürmen, das entschiedene Uebergewicht über die anderen Bauteile gegeben wurde. Die Façade ist in stark geschwungenen und gebrochenen Linien gehalten, doch feiner gegliedert.

Auch die Kirche in Prschestitz bei Pilsen, obgleich eine Langhausanlage, doch von reich bewegter, durch mächtige Säulenstellungen und zwei stumpfe Eckthürme gegliederte Façade, von über der Vierung angeordneten, jedoch nach außen unter dem hohen Dach nicht zur Geltung kommender Kuppel sei hier als ein Werk ähnlicher Auffassung angeführt. In Kuttenberg traf ich in der Nepomukkirche (1733) einen Bau, welcher in der nach auswärts gekrümmten Façade der Gabeler Kirche verwandt, das System des Kuppelraumes auch auf Chor und Vorhalle übertrug und so eine hübsche Raumentfaltung auf verhältnißmäßig kleinem Grunde schuf. Der deutsche Stifter der Kirche bediente sich zum Bau des Baumeisters *Johann Domažlický*, anscheinend einer der wenigen Tschechen, welche sich baukünstlerisch bethätigt haben. Da aber im selben Jahr Dientzenhofer in Kuttenberg den Bau des weitläufigen, aber architektonisch nicht eben bedeutenden

Urfulinerinnenklosters (1733—1742) begann, so dürfte wohl auch hier dem deutschen Meister die geistige Leitung zugestanden haben. Aehnliche Grundrißformen wie an der Nepomuk-Kirche finden sich auch schon an der Kirche des Urfulinerinnenklosters zu Prag (Ferdinand-

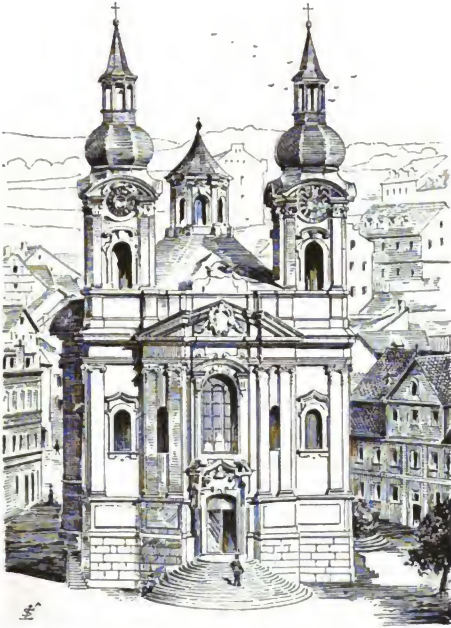


Fig. 84. Magdalenenkirche zu Karlsbad.

straße, 1702—1704), deren innere Ausschmückung noch auf italienische Stukkaturen hinweist, während an der Fassade wohl zweifellos die Hand des jüngeren Dientzenhofer sich, nicht eben in glänzender Weise, geltend macht.

Es kann natürlich nicht meine Meinung sein, die Zahl der formverwandten Bauten, welche über ganz Böhmen zerstreut, Dientzenhofers

ungemeinen Einfluß auf die Kulturentwicklung des Landes bekunden, hier aufzuzählen, selbst wenn ich sie alle aus eigener Anschauung kennen würde. Kaum hat ein Stil so gründlich einem weiten Gebiet seinen Stempel aufgedrückt, wie das schwere und doch flotte Barock des großen Prager Meisters dem ganzen Königreiche Böhmen.

Aber nicht nur an den freilich mit Vorliebe geschaffenen Centralbauten bekundet sich der Meister. Vielfach erweist es sich jedoch, daß äußere Umstände ihn zum Verlassen seiner Lieblingsaufgabe führten.

Bei der Thomaskirche in Prag liegt ein romanischer oder frühgothischer Bau zu Grunde, eine dreischiffige Anlage mit fünf Gewölbsystemen und langgestrecktem Chor. An Stelle der Dienste ist eine Komposita-Pilafterstellung mit verkröpftem Gebälkstück getreten, zwischen diese sind Rundbogenarkaden eingestellt, welche die Empore tragen. Auf dem Schlußstein der Archivolte ruht — vielleicht eine Reminiscenz an die Trifolien — ein Pfeiler, so daß der Lichtgaden über dem Haupttheilungsgefims und einer Art Zwerggalerie sich erhebt. Das Ganze ist ruhiger und einfacher als die selbständigen Bauten Dientzenhofers. Nur in der 1820 restaurirten Façade zeigt sich wieder die barocke Launenhaftigkeit in vollem Maße.

An diesen Bau schließen sich andere an, von welchen wir allerdings nicht bestimmt wissen, daß sie Dientzenhofers Arbeit sind, die ihrem Charakter nach ihm jedoch zugehören. So der Umbau der Jacobskirche (Altstadt, Jacobsgasse), eines mächtigen, 1228 gegründeten, wiederholt, zuletzt 1689 zerstörten Baues, der vor 1729 fertig gestellt worden ist. Gleich der Thomaskirche dreischiffig, doch wohl seit dem Umbau von 1374 eine Hallenkirche mit fünf Gewölbsystemen im Langhaus, mäßig ausgebildetem Querschiffe und langem, gerade abgeschlossenen Chor ist dieselbe, wie jene, im Geiste des 18. Jahrhunderts umgewandelt worden. Pilafter treten an Stelle der Pfeiler, der obere Theil der Seitenschiffe bildet eine Empore über einer Bogenstellung, im Chor findet sich sogar eine dreifache Arkade mit doppelten Emporen. Die Decke besteht aus Tonnengewölben mit großen Zwickeln. Die Façade macht den Eindruck des Unfertigen, wurde vielleicht auch der engen Gasse wegen nur flüchtig behandelt, während im Inneren sich das Detail über das der eben geschilderten Bauten erhebt.

Die barocke, an den wohl älteren, schweren und künstlerisch unbedeutenden Bau ange setzte Façade der St. Galluskirche (Altstadt, Galligasse) scheint mir gleichfalls ein Dientzenhofer'sches Werk zu sein, wie auch andere kleinere Bauten mehr. Sein Antheil an der von seinem Vater begonnenen St. Nikolauskirche auf der Kleinfeste muß noch festgestellt werden. Sicher ist die Façade ein Werk (Fig. 85).

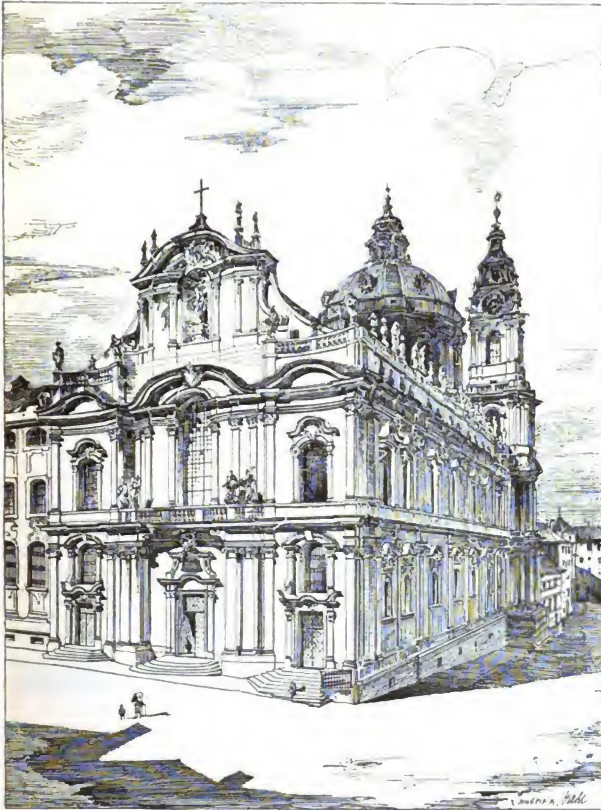


Fig. 85. St. Nikolauskirche (Kleinfeste) zu Prag.

Die drei Achsen derselben entsprechen der Gliederung des Querschnittes. Die äußeren Flächen sind einwärts, die mittleren auswärts gebogen, doch nach der Mitte eingezogen, alle drei je im zweiten Gefchoß mit

einem Barockgiebel abgedeckt. Ein massiger Aufbau mit einer Statuen-nische steigt über dem Mittel empor, während seitlich hohe Attiken angebracht sind. Alles Detail ist wild bewegt, die einfachen Gestaltungen wurden mit Absichtlichkeit vermieden. An dieser Fassade erscheint der Geist *Guarini's* und *Borromini's* in Deutschland mächtig. Sind doch z. B. die Fenster der stattlich durchgebildeten zweigeschoßigen Seitenfassade jenen am Oratorio Filippo Neri verwandt. Aber die schwere Wucht, die derbe Linienführung, die Vorliebe für Verkröpfungen ist an dem Prager Bau ächt deutsch.

Von hoher Schönheit ist die schlank aufsteigende Kuppel. Zwar hat die Wölbung bei weitem nicht den freien Schwung von St. Peter, ist die Laterne etwas schwer für die tragenden Glieder, aber die kräftig reiche Durchbildung des Tambours, die Gedrungenheit und Lebendigkeit der Umrisslinie entspricht ganz dem nordischen Barockempfinden. Der Thurm, welcher an der Chorecke der Kirche kräftig schlank und in wohldurchgebildeten Verhältnissen aufsteigt und als Abschluß der zur Kirche aufsteigenden Straße gedacht ist, steht für das architektonische Empfinden zu nahe an der Kuppel und ist in seiner Lage nur vom malerischen Gesichtspunkte zu rechtfertigen.

Ganz im Geiste der Wiener Dekorativbauten ist das Palais Golz, jetzt Kinsky (Altstadt, Großer Ring) (Fig. 86), welches von Dientzenhofer entworfen und von *Anselm Luragho* ausgebaut wurde. Der Bau ist dreistöckig mit zwei von korinthischen Pilastern mit Gebälkstücken eingeflochtenen, mit Giebeln bekrönten Rivaliten gegliedert, zwischen denen eine, durch eine Attika ausgezeichnete Rücklage sich befindet. An den dreifensterigen Rivaliten stehen die Thore zwischen gekuppelten Säulen, die den Balkon des Hauptgeschoßes tragen. Die Fenster sind reich und zierlich stukkirt, erinnern in ihrer leichten Anmuth an das Jugendwerk des Meisters. Alle Härten im Detail wurden vermieden, dem Bau ein festlich heiterer, anmuthiger und dabei höchst vornehmer Eindruck, sehr im Gegensatz zu den älteren Prager Palästen, verliehen. Das Innere ist leider gänzlich verändert worden.

Bedeutender noch, in Beziehung auf anmuthige Ausschmückung ein Werk allerersten Ranges, überhaupt eine der schönsten Fassaden des deutschen Barockstiles ist das Palais Piccolomini, jetzt Nostitz (Neustadt, Graben), welches gleichfalls von *Anselm Luragho* vollendet wurde. Man sieht hier den Meister auf der Höhe seiner Leistungen und erkennt, daß in seinem Wesen weltliche Lebensfreude sich sehr gut vertrug mit der Schwüle asketischer Verzückerung in seinen Kirchen. Der Bau ist nur neun Fenster breit und trotzdem durch ein dreifenstriges Mittelfalut und durch Hervorheben des mittelften der Flügelfenster

gegliedert: Im Erdgeschoß das mit dem Korbbogen abgedeckte Thor, zur Seite zwei Thüren, umschlossen von drei Paaren rusticirter, höchst elegant gegliederter toscanischer Säulen, die an de l'Orme erinnern; im feithchen Vorbau Quaderungen an den Gewänden und rusticirte Lifenen. Der erste Stock ist an den hervorgehobenen Bautheilen mit jonischen Pilastrern eingefast, zwischen denen wieder höchst reizvoll

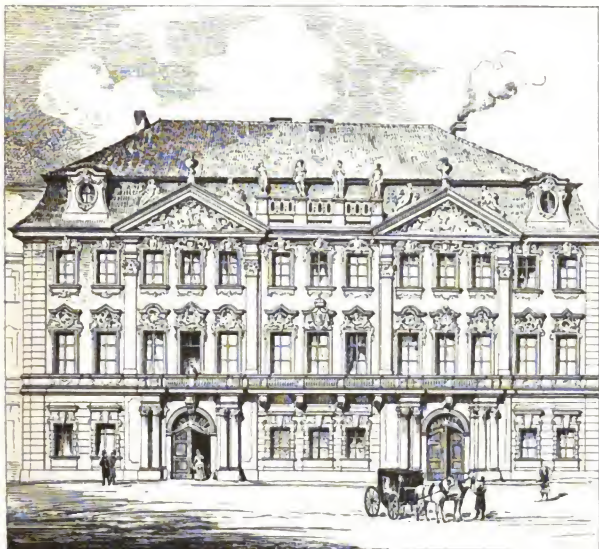


Fig. 86. Palais Kinsky am grossen Ring zu Prag.

profilirte und geschmückte Fenster mit reich geschwungenen Verdachungen angebracht sind. Ein Halbgeschoß ist in den von zierlichen Konfolen gegliederten Fries eingeschoben, dessen Kranzgesims in der Mitte ein geradliniger, an den Seiten je ein Segmentgiebel abschließt. Ueberall leichter, bequemer Fluß der Linien, die architektonischen Glieder sind umrankt von vermittelndem Linienpiel, figuralem Schmuck, der Aufbau ist reich und voller Feinheit, namentlich aber die Detaillirung von großer Vollendung. In den Profilen verschwinden die

Geraden fast ganz. Man studire das prächtige Hauptgefims. Die Platte ist eine ganz theil gestellte Sima, in den tragenden Gliedern keine bedeutende Gerade, im Architrav das obere Band abermals als gerade gestellte Sima behandelt.

So zeigt sich, daß Dientzenhofer mit Erfolg in Wien studirt hatte. Er vereint hier vieles von der Eigenart Hildebrandts und Fischers zu einer neuen Gesamtwirkung. Auch die Grundrisse dieser und anderer Wohngebäude, namentlich die Hofanlagen, sind beachtenswerth. Verathen sie gleich eine enge Verwandtschaft vorzüglich mit dem Palais Schönborn des älteren Dientzenhofer, so sind doch die sorgfältige Durchbildung der Einfahrtshalle, die eleganter ausgeführte Hofarchitektur Neuerungen, die vor Fischers Eingreifen in Prag nicht geübt worden waren. Die Treppe ist in der Raumvertheilung jener im Palais des Prinzen Eugen ähnlich.

Im Zusammenhang mit dem Nostitz'schen Palais, doch auch mit dem Hildebrandt'schen Palais Kinsky in Wien, ist das Haus Spornergasse 10 (Kleinseite) mit feinen durch zwei Stockwerke reichenden hermenartigen Pilastern und feiner höchst vornehmen, doch etwas barocken Fensterarchitektur zu nennen, ferner das sehr edle Palais Fürstenberg, jetzt Hessen-Kassel (Kleinseite), welches zwar in enger Gasse und auf unregelmäßigem Terrain errichtet, doch durch die Eleganz seiner Detaillirung und geschickte Gliederung der Façade als ein wohl zweifellos dem Dientzenhofer zuzuschreibendes Werk sich kundgibt. Die Kompositapilaster, welche die Risalitecken gliedern, die über ihnen ruhenden Gebälkstücke, das um das ganze Gebäude sich erstreckende, geschwungene Brüstungsprofil unter den Fenstern des Hauptgeschosses, sowie die prächtige Fensterdekoration sprechen deutlich dafür. Von unvergleichlicher Schönheit, leider nicht frei von entstellenden, modernen Anbauten, ist die Anlage des Pavillons, der Treppen und Terrassen des schmalen an der Lehne des Hradčichins sich architektonisch aufbauenden Gartens. Es dürfte diese, räumlich zwar wenig ausgedehnte, aber meisterhaft dem Terrain angepaßte Kleinarchitektur nur mit dem Anmuthigsten zu vergleichen sein, was Pöppelmann am Zwinger zu Dresden geleistet hat.

Nicht mit gleicher Zuversicht vermag ich das Palais Buquoy (Kleinseite, Grandprioratsplatz) dem Dientzenhofer zuzuschreiben, an welchem geschickt verwendete Zierformen den architektonischen Charakter beeinflussen. Der höchst stattliche, dreistöckige, zwanzig Fenster in der Front messende Bau ist im mittleren Risalit mit einem großen Giebel bedeckt, während sich über einem solchen an den Flügeln thurmartig ein vierter Stock erhebt. Die großen Einfahrtsthore, die an Stelle

der sonst üblichen Pilaster angebrachten Lifenen mit rein ornamentalen Kapitälern, die höchst zierliche, manchmal etwas kleinlich wirkende Stukkkdekoration der Fenster weisen auf eine andere, doch immerhin nahe verwandte künstlerische Hand hin.

Als Erbe Dientzenhofers in der Gunst, namentlich der vornehmen Welt von Prag, erscheint *Anselm Luragho*, wohl ein Sohn des Martino Luragho, mithin wohl ein gänzlich durch lokale Einflüsse bedingter, seiner italienischen Heimat künstlerisch entfremdeter Meister. Auch von ihm können wir nur wenig Werke sicher nachweisen. Zunächst sehen wir ihn als Vollender des Palais Nostitz und Kinsky, ohne unterscheiden zu können, wo die Hand des älteren und wo die des jüngeren Künstlers eingegriffen hat. Luragho setzte die Arbeit seines Vaters fort, indem er die Fassade der Kaiserlichen Hofburg auf dem Hradschin (1756—1775) ausbaute, eine großartige, leider die Kräfte des Meisters übersteigende Aufgabe. Es muß dem Lokalstudium vorbehalten bleiben, die Bauperioden des Schlosses besser, als bisher geschehen, auseinander zu halten, zu entscheiden, in wie weit die neben Luragho genannten Architekten *Anton Gunz* und *Anton Hafenecker* an dem letzten Umbau theilhaftig waren. Unverkennbar gehört aber von der Fassade gegen den Hradschiner Platz der künstlerisch maßgebende Theil, das Thor, dem *Scamozzi* an, während die ihn umgebende Architektur der Restauration unter Kaiserin Maria Theresia zuzuweisen ist. Luragho verfällt im Gegenfatz zu Dientzenhofers reicher Gruppierung der Bauten wieder in das Schema endloser Wiederholungen desselben Motives, welches früher typisch für die österreichische Putzfaçade war. Nur sind die Motive noch bescheidener, als etwa am leopoldinischen Trakt der Wiener Burg, einfache Lifenen, zwischen welchen die nur mäßig ausgebildeten Fenster sich übereinander aufbauen, während der nur in schmalen Streifen sichtbare Mauergrund leicht rusticirt ist. Die Fenster des oberen Zwischenstockes sind in den Fries des mäßig ausgebildeten Hauptgesimses hineingezogen.

Kräftiger gebildet, doch früheren Werken gegenüber auch an einer gewissen Leere leidend, ist das Palais Kollowrat, jetzt Thun (Kleinseite, Sporrergasse, erbaut zwischen 1716 und 1727), welchem man den Wunsch ansieht, die Wucht der älteren Adelsbauten Prags mit dem dekorativen Reichthum der neueren zu verbinden. Das mächtige Rundbogenportal hat, nach Wiener Vorbild, zur Seite zwei kleine Eingangsthore und mächtige, ovale Ochsenaugen, die bekrönenden, aufgerollten Giebelanfätze ruhen auf Karyatiden in Gestalt riesiger Adler (vergleiche den Kopf des Kapitels). Das Erdgeschoß ist durch eine gewaltige Rustica, das Hauptgeschoß mit feinen geschwungenen Fensterver-

dachungen und das darüber befindliche Zwischengefloß durch eine Pilafterordnung gegliedert. Das stark abfallende Terrain ist geschickt ausgenutzt, um die Formen des dreizehn Fenster breiten Baues noch mächtiger erscheinen zu lassen. Die Profile gefallen sich in einer ununterbrochenen Häufung gekrümmter Linien. Die Geraden sind bis auf ganz nebenfächliche Plättchen gänzlich vermieden, die Formen befreien sich völlig von der üblichen Regel der Reihenfolge. Die Absicht, groß und überwältigend zu wirken, hat den Künstler zu Abmessungen und Gliederungen geführt, die er einer unerfreulichen Derbheit, ja Rohheit nicht zu entkleiden wußte. Aber doch wird man Achtung vor der massigen Wucht haben müssen, die in dem Bau sich offenbart.

Ein eigenartiges Gebäude von fast gleicher Wucht ist das Palais Schönborn an der Marktgaße mit zwei im Geiste des entschiedensten Barock geformten Hauptgeschossen, im Mittelrisalit mit zwei, an den Flügeln mit einem Mezzanin unter dem Hauptgesims. Die scharf betonten wagrechten Linien, die kräftige Verwendung von Rustika, der Ernst trotz der bewegten Linienführung sprechen eher für eine Antheilnahme des *Martino Luragho* als Dientzenhofer's an diesem Werke. Doch gab es wohl noch andere Architekten im damaligen Prag. Von hoher Bedeutung ist der Garten mit seinen Terrassen und dem die Achse auf der Höhe abschließenden Gartenhaufe. Die Detailbildung gestattete es dem jüngeren Luragho den Umbau der einst romanischen Egydienkirche (Altstadt) zuzuweisen, eines dreischiffigen Baues mit Kompositapfeilern und von einem riesigen Freskengemälde bedeckten, flachen Mittelschiffgewölbe.

An die älteren Putzbauten mit ihren Diamantquadern und leichter, dekorativer Verwendung verschiedener Rustikamotive erinnert das Palais Windischgrätz (jetzt Wiener Versicherungsgesellschaft, Neustadt, Hibernergasse), eine sehr ausgedehnte und durch verschiedenartige Vertikaltheilungen etwas unruhig wirkende Anlage; an den Burgbau des Anselm Luragho mahnt das deutsche Kasino (Neustadt, Graben), dessen breite Fassade bei bescheidenen Ausladungen durch zu großen Wechsel der Dekorationsmotive in ihrer Wirkung geschädigt wird, weil sie scheinbar in verschiedene Häuser zerfällt.

Das Ende der Prager Barockarchitektur, die sich bis dicht an unser Jahrhundert ihren eigenartigen Charakter erhält, dürften das erzbischöfliche Palais auf dem Hradschin (1764) und das Palais Sweerts-Spork bilden.

Was den Barockmeistern stets eigen war, die Sicherheit in der Abwägung der Verhältnisse zu einander, die Klarheit und Geschlossenheit des Entwurfes, fehlt bereits an dem ersteren. Die Fassade ist sehr

schlank, die Theile sind nicht völlig künstlerisch gebunden. Man bemerkt deutlich das Streben nach Größe, ohne daß es dem Meister gelungen wäre, trotz bedeutender Abmessungen, diese überzeugend zur Darstellung zu bringen. Im Inneren sind neben der zweiarmligen Treppe noch einige in Rococo reizend eingerichtete Räume, namentlich die Eckkabinets des Hauptgeschoßes, zu bemerken.

Im Jahre 1756 hatte das große Ringen zwischen Preußen und Oesterreich begonnen. Die Kanonen Friedrichs des Großen dröhnten um die alte Königsstadt. Die Kunit wich erschreckt aus dem kriegsdurchwühlten Böhmen.

Wie an so vielen Orten es nachgewiesen wurde, so scheint mir durch die fremdländischen Neigungen unserer älteren Kunstgeschichte auch in München das Verdienst der deutschen Barockarchitekten durch den Glanz italienischer und französischer Namen vielfach verdunkelt worden zu sein. Gelegentlich der Erwähnung des Viscardi wurde auf dessen stark barocke, wuchtige und mit derben Mitteln wirkende Architektur an der Dreifaltigkeitskirche und den Gegensatz hingewiesen, in welchem dieser Bau mit dem Marianischen Bürger-Kongregationsaal zu München (1710) steht, deren Façade wir dort schilderten.

Vielleicht ist diese das Werk des Baumeisters, welcher nunmehr am kurbayerischen Hof zu größtem Einfluß gelangte, des *Josef Effner* († zu München 1745). Dieser hatte „lange Jahre“ in Paris studirt, war 1715 als Hofbaumeister angestellt worden, ging 1717 zur „Befichtigung einiger Hauptgebäude“ nach Italien. Er war also ein vielseitig gebildeter Künstler.

Der Kurfürst Max Emanuel, Gemahl einer Tochter Leopolds I. und naher Freund des Kaisers, war 1692 zum Statthalter der Niederlande ernannt worden. Ein zweites Mal mußte er sein Land infolge des spanischen Erbfolgekrieges 1704—1714 verlassen. Er lebte in jener Zeit zu Suresnes bei Paris. Der Fürst war also Zeuge einer bedeutungsvollen Kunstentwicklung in Frankreich gewesen: des Umchwunges von der kräftigen Mäßigkeit Lebrun's zur zierlichen Eleganz Hardouin Mansart's. Aber es scheint, als habe der niederländische Aufenthalt mehr auf seine, ursprünglich den Italienern zuneigenden Kunstanschauungen eingewirkt, als derjenige in Paris. Denn Erinnerungen an diesen sprechen sich nicht nur im Kongregationsaal, sondern auch in den Anlagen für den Fürsten selbst aus, in der Pagodenburg und der Badenburg des Nymphenburger Parkes. Die Pagodenburg (1716) besteht aus zwei Geschoßen, deren unteres von einem achteckigen,

ganz mit niederländischen Fliesen belegten, in chineſiſchem Geſchmack gehaltenen Saal ausgefüllt wird, an deſſen vier ſich gegenüber liegenden Seiten quadratiſche Anbauten ſich befinden, die einen Eintrittsraum, die Treppe, die Küche und ein Gefaß enthalten. Die Möbel ſind blau und weiß, die Decken, wie alle Details, reizvoll und mit Humor durchgeführt. Im oberen Geſchoß theilt ſich der Mittelraum in zwei ovale Zimmer mit quadratiſchen Erkern in zwei der Anbauten, der Treppe und einem Boudoir in den andern beiden. Das Ganze iſt ein ebenſo anmuthiger, wie liebenswürdig durchgeführter Gedanke, eine reizende, kleine Zufluchtsſtätte im Grün des weit ausgedehnten Parkes, die in den Formen an Holland, im Gedanken und der Ausbildung des Grundriſſes aber unverkennbar an Frankreich und beſonders an Marly erinnert. Nicht ganz ſo glücklich, wie die innere Eintheilung, iſt die etwas nüchterne Behandlung der Façade mit korinthiſchen Pilaſtern an den Ecken, hinter einer Baluſtrade verſtecktem Dach und zwei in die Hauptordnung eingestellten Reihen von ſchlichten Rundbogenfenſtern.

Etwas anſpruchsvoller, doch gleichfalls beſcheiden in den Abmeſſungen, ohne den in Deutschland damals für ein fürſtliches Gebäude unentbehrlich erſcheinenden Aufwand errichtet, iſt das Schloßſchen Badenſburg (1718). Daſſelbe beſteht aus einem vorderen ovalen Saal, in deſſen Querachſe ein kleinerer, rechtwinkliger liegt. Dieſem zur Linken iſt ein chineſiſches Zimmer mit einigen Nebenräumen, zur Rechten der Umgang um ein großes, in Kellertiefe hinabreichendes Schwimmbad angeordnet. Das mit Fließen ausgelegte Becken, die mit ſchlichten Vertäfelungen in rothem Stukkmarmor verſehenen Wände und das über einer von *Jacopo Amigoni* gemalten Decke hereinbrechende Licht geben dem Raum eine freundlich vornehme Erſcheinung.

Das Außere des Baues hat eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem Mittelriſalit des Schloſſes Luſtheim. Der vordere Saal wird durch eine toſkanische Pilaſterordnung mit Attika gekennzeichnet. Große Rundbogenthüren öffnen ſich gegen den Garten, über welchen wieder kreisrunde Ochſenaugen angebracht ſind. Putten ſchweben in den Zwickeln. Die Façaden des hinteren zweistöckigen Bautheiles ſind ganz ſchlicht gehalten, mit Ortiſteinen an den Ecken und einfachen Fenſtergewänden.

Großartiger geſtaltet ſich Eſſners Thätigkeit am inneren Ausbau des Schloſſes Schleißheim, welchen er ſogar hinſichtlich der Eintheilung der Räume, der Treppe u. ſ. w. ſeit 1715 übernahm. Ein genauer Vergleich z. B. mit Deckers Werken läßt den durchaus deutſchen Grundzug der Inneneinrichtung dieſes Baues erkennen. Die Franzoſen und Italiener waren einerſeits durchaus nicht ſo frei von antiken

Regeln, andernteils zu monumental in ihrem ganzen Empfinden, um



Fig. 87. Schloss Schleissheim, Halle im Erdgeschoss.

folche Gebilde erzeugen zu können, wie sie hier in entzückender Anmuth alle Wände überziehen. Das Ornament entwickelt sich zu einer

Anmuth, wie sie selbst Schlüter nicht erreicht. Das Figürliche ist von geradezu bestrickendem Reiz, zierlich, reich und schlank in den Formen. So entstehen Kunstformen dekorativer Art, wie sie zu keiner Zeit eigentlicher und besser geschaffen sind, reiche Fundgruben der Gedanken für nachlebende Geschlechter, die staunend vor diesen Werken einer unererschöpflich sprudelnden Gestaltungskraft stehen und — sofern sie grundsätzliche Bedenken beseitigt haben — mit wachsender Freude die Größe einer bisher verachteten Kunstperiode vor sich erstehen sehen. Einen Theil dieser Stukkaturen liefert der aus polnisch-sächsischem Dienst über Berlin kommende *Charles Dubut* († 1742). Aber gerade der Umstand, daß dieser nur Einzelheiten ausarbeitete (1716—1725), beweist, daß der Architekt den Dekorateurs nicht freie Hand ließ, sondern die künstlerische Oberleitung sich wahrte, giebt also Effner die Ehre des Entwurfes dieser Arbeiten. Das Treppenhaus des Schlosses wurde erst in neuerer Zeit fertig gestellt. Alt ist aber die Stukkirkung des oberen Geschosses. In dieser äußert sich eine starke Verwandtschaft mit Wiener Bauten aus der Schule des Hildebrandt in den hermenartigen Pilastern an den Fenstern und Thüren, der Behandlung des Ornamentes, der Feinheit des Details. Mächtiger entwickelt sich das dekorative Können noch in dem Victorienfaale, einem der künstlerisch vollendetsten Innenräume des deutschen Barock. Eine ganze Flucht mit reichster Schaffenskraft geschmückter Säle schließt sich diesem Hauptraume an. Sie zu schildern, kann nicht die Aufgabe dieses Buches sein. Es genüge, auf die fortchreitende Neigung für das Rococo hinzuweisen, welches das Wachsen französischer Einflüsse bekundet.

Aber auch im Erdgeschos (Fig. 87), namentlich im Vorfaal desselben, äußert sich eine so reizvolle, eine so weiche und anschmiegende Kunstweise am Stukk der Wände und des Gewölbes, daß auch diese Räume zu dem Glänzenden gehören, was die Kunst des Dekorateurs in jener Zeit geleistet hat. Im Gegensatz zu dem, was gleichzeitig in Paris geschaffen wurde, etwa die Arbeiten Robert de Cotte's, zeigt sich hier eine groteske Behandlung des Thier- und Menschenvolkes, eine Vorliebe für in das Rankenwerk eingeflochtene gerade Linien, für Stoffgehänge, die sich mit den Arbeiten gleichzeitiger Zeichner für Möbel, etwa des *Johann Jacob Schübler* († zu Nürnberg 1741), deckt. Der deutsche Grundzug auch dieser Arbeit ist unverkennbar. Auch an der Residenz zu München, beziehentlich deren Wiederaufbau nach einem Brande im Jahre 1729, hat Effner gemeinsam mit *Johann Gneusrhainer* Antheil gehabt und zwar handelte es sich nicht nur um eine Herstellung, sondern um zum Theil sehr üppige Neuschöpfungen. Es sind dies die Einrichtung der sogenannten „reichen Zimmer“ (1730 bis gegen

1740), bei welcher jedoch auch der seit 1725 in München thätige, im Geiste Cotte's künstlerisch erzogene Franzose *Cuvillies* gewichtigen Einfluß gehabt zu haben scheint.

Um sich einen Einblick in die Größe deselben zu verschaffen, ist es nöthig, die zahlreichen Publikationen Cuvillies mit der Einrichtung der „reichen Zimmer“ zu vergleichen. Es ergibt sich etwa folgendes für die Arbeitstheilung. Der Entwurf der Zimmer stammt von dem deutschen Meister. Dafür sprechen alle mehr architektonischen Gebilde, z. B. die Kamine des Thronsaales und des Schlafkabinetts und Anderes, in welchem nun auch schon die Wandlinien in Schwingungen angeordnet sind, die Ornamentation den freiesten Fluß erhält. Aber nirgends werden unsymmetrische Anordnungen gesucht, nirgends haben wir rein französisches Rococo, wie denn auch die Arbeiter an den Einrichtungen durchwegs Deutsche, zum Theil Wiener sind. Das Spiegelkabinet zeichnet sich durch die geschickte Verwendung von Porzellanen, meist auf Konfolen aufgestellten Vasen, aus, deren Blau trefflich zu dem gold-weißen Grundtone stimmt.

Die geradlinigen Füllungen in den Thüren und Fenstern, die starken Umrahmungen der Spiegel und Supraporten in vielfach gebrochenen, jedoch barock gezeichneten Kurven, vor Allem aber eine gewisse schwerere Wucht im Dekorativen sind deutsch. Daß die deutschen Meister auch bezüglich des Details des Ornamentes maßgebend waren, ersehen wir aus der Freude an Linienverschlingungen, an der Vermischung geradlinigen Bandwerks mit reich bewegten Ranken. Es kennzeichnet diese Dekoration, z. B. derjenigen in *Deckers* Werk gegenüber gestellt, eine weitere Entwicklung nach dem Gebiet des Leichten, Anmuthigen, der Eleganz im Gegensatz zur Pracht, welche auf *Cuvillies* Rechnung zu setzen sein dürfte. Das Ganze ist mit einem Reichthum ausgestattet, wie nur wenige Einrichtungen in Deutschland. Auch hier ist die Folge von Vorzimmer zu Audienzsaal, Thronsaal, Paradeschlafsaal, der festen Regel der Hofsttte gemäß, eingehalten. Mit wachsendem Luxus sind die Räume künstlerisch mit vergoldetem Ornament geziert. Am glänzendsten der letzte, dessen Wände durchweg mit reichstem Ornament in Gold auf Weiß bekleidet, dessen Kamin in rothem Marmor und dessen Bett in Goldstickereien von geradezu erstaunlicher Pracht gehalten ist. Die Decke zieren hier, wie in den übrigen Räumen, frei aus den Ecken und den Mitteln sich entwickelnde, wohl ganz dem Cuvillies zuzuschreibende Stukkdekorationen, die im ununterbrochenen Wechsel der Motive einen glänzenden Beweis für die Phantasie jener Periode liefern. Bei all diesem Reichthum bleibt die Gesamtwirkung eine vornehm ruhige, nirgends drängen die Einzel-

heiten sich auf, überall Harmonie in der Bewegung, heitere Pracht, geistvolle Zeichnung! Der Raum, in welchem der Rococo-Charakter am stärksten zum Durchbruch gelangt, ist das Spiegelkabinett.

Ein Merkstein für die Erkenntniß von Effners Kunst ist, daß wir ihn als den Meister des 1740—1750 errichteten Preysing'schen Palais (jetzt Hypotheken- und Wechselbank) zu München (Fig. 88) kennen, in welchem sich der alternde Künstler noch als einer der flottesten Meister des deutschen Barocks erweist. Viele Details dieses Baues weisen auf Prag und Wien, so daß wir in den dortigen Meistern seine Lehrer zu suchen haben. Die Hauptfaçade besteht aus drei dreiachsigen Theilen. Im Parterre des Mittelrisalites steht das Thor mit zwei Nebenthüren, über ersterem auf freistehenden toskanischen Säulen ein Balkon mit schönen schmiedeeisernen Gittern. Die drei oberen Geschosse sind wie am Palais Kinsky in Wien durch große hermenartige, nach unten sich verjüngende korinthische Pilaster mit verkröpften Gebälkstücken zusammengefaßt. Ueber den Fenstern der beiden Hauptgeschosse wurden lebendig geschwungene, reich mit Emblemen, Fratzen, und Ornament in Stukk verzierten Verdachungen angebracht; über dem ganzen Risalit ruht ein wappengeschmückter, aus Konsolengesimsen gebildeter Flachgiebel. Die Flügel entbehren der Pilaster, haben im Gegensatz zu den mittleren im Halbkreis und Stichbogen geschlossenen Fenstern des ersten und zweiten Stockwerkes bis auf die obersten Halbgeschosfenster gerade Stürze und etwas weniger reiche Verdachungen. An den Ecken des Baues, wie an Stelle der Pilaster an der rückwärtigen Façade sind reich mit Linienverfählungen in Stukk gezierte Mauerstreifen angebracht, so daß alle Flächen in ein reich wechselndes Spiel von Ornament aufgelöst erscheinen, ein Bau, der nach ächt deutscher Vielgestaltigkeit in allen Theilen von zierlichen Details umhüllt ist. In vieler Beziehung ist die Verwandtschaft des Baues mit dem Palais Kinsky so groß, daß man ihn als eine Studie nach dem über 20 Jahre früher vollendeten Werk *Johann Lukas von Hildebrandts* bezeichnen kann, das es an Formenreichtum übertrifft, wenigleich an Vornehmheit nicht in allen Theilen erreicht. Das Innere des Baues hat unter König Ludwig I. viel von dem Glanz seiner Ausschmückung verloren. Um den quadratischen Hof legen sich an drei Seiten Gänge, zu denen eine schöne dreiarmige Treppe führt. Die Wände dieses Bautheiles sind gleichfalls mit hermenartigen Pilastern gegliedert und auf das Reichste stukkirt.

Eine schwierige Aufgabe ist es, unter den übrigen Münchner Palästen herauszufinden, was den verschiedenen Meistern jener Zeit zuzuweisen sei. Unter diesen dürfte *Johann Gunezrhainer* († 1763) derjenige sein, welcher Effner künstlerisch am nächsten steht, wie er denn

seit 1721 als kurfürstlicher Unterbaumeister in engen Beziehungen zu dem älteren Meister stand.

Außerhalb Münchens erbaute Gunezhainer das Kloster Scheft-



Fig. 88. Preyting'sches Palais zu München.

larn, welches der Münchner Maler und Baukünstler *Andreas Wolf* († 1719) begonnen hatte. Im Jahre 1733 leitete *Cuvillies* den Bau der dortigen Kirche, aber Gunezhainer schloß das 1764 vollendete Werk ab. Sein frühester Bau dürfte das Hôtel zu den drei Mohren in Augs-

burg 1722 fein (Fig. 89). Nicht eben glücklich ist das Hauptmotiv: Die durchaus dekorative Verwerthung mächtiger, durch die drei oberen Geschosse reichenden korinthischen, kannelirten Pilaster, über deren starken Kapitälern die je zwei, das Hauptgesims tragenden zarten Konfolen fast verschwinden. Reich und lebendig dagegen ist der Schmuck der Fenster: vielfach verschlungene Verdachungen, pilasterartige Gewände, zierliche Sohlbänke bewirken, daß das Ganze, trotz des schlicht gehaltenen Erdgeschosses, den Eindruck fürstlicher Pracht und Heiterkeit erweckt.

Diese Fassade steht in unverkennbarem geistigem Zusammenhang mit den gemalten Fronten, welche in jener Zeit, wie schon früher, zu Augsburg, beliebt waren¹⁾ und weiter auf den Zusammenhang der alten Handelsstadt mit Italien hindeuten. Der prächtige Bau Maximilianstraße 14 B (1677) mit feinen auf hohen Postamenten stehenden Säulen, feinem auf dem Thürbogen von sitzenden Atlanten getragenen Erker, seiner kräftigen Architektur und reich gegliedertem Bilderschmuck zeigt Anlehnung an die ältere genuesische Kunst in trefflichem Beispiel. Im Jahre 1681 entstand ein weiteres, formverwandtes Haus Jacobstraße K 1. Aber erst im 18. Jahrhundert begann dieser Kunstzweig wieder zu allgemeiner Blüthe zu gelangen. Die maßgebenden Meister sind *Johann Georg Bergmüller* (geb. zu Türkheim 1688, † zu Augsburg 1762) und dessen Schüler *Johann Holzer* (1709–1740), *J. G. Wolker* (1700–1766), *G. B. Göz* (1708–1774), *J. B. Bergmüller* (1724–1785), *Christian Erhard* (1730, † um 1805), *J. Huber* (1730–1815), welche sich jedoch zumeist darauf beschränkten, die Häuser ihrer Architektur gemäß durch Linienwerk abzutheilen und in den Feldern oder an einzelnen bevorzugten Stellen malerischen Schmuck anzubringen. Es äußert sich in der Anlage der Einfluß der Stukkateure und ergeben sich ähnliche, streifenförmige Gruppierungen der Bautheile über einander, wie an den Wiener Profanbauten. Der architektonische Charakter schwand hierbei mehr und mehr gegenüber der malerischen Ausstattung mit einzelnen bildlichen Darstellungen. Beim Durchwandeln der Augsburger Straßen merkte ich mir nachfolgende Häuser als sehenswerth an: Ludwigstraße D 162 (1760) mit Pilastern an den Ecken, Engelsgestalten in grau und grün gemalt und einer farbigen Athene über den Fenstern; ähnlich, aber schlichter: Ludwigstraße D 161. Das Haus D 219, welches *Josef Mages* malte, mit Vasen, Kindergestalten, Marmorpilastern und farbigem Mittelbild, das Haus Welferstraße D 278 noch in derberer, an Ditterlin erinnernder Behandlung, die ganze Fassade in etwas wirren Formen und schwerer Farbe. Am Moritzplatz und unterer Maximilianstraße ist mir

¹⁾ A. Buff, Augsburger Fäçadenmalerei, Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst, 1886.

eine großartige Fassade mit perspektivischer Architektur in der Art der Genuesischen aufgefallen, ebenso das Gebäude gegenüber dem Metzgerhaufe mit Marmorpilastern und Bronzekapitälern, in der Mitte der Reichsadler zwischen zwei wilden Männern, seitlich weitere Wappen, Kindergestalten und Sinnbilder, Büsten u. s. w. — Alles in derber Rococo-Architektur. Eine Reihe von plastisch ausgebildeten Wohnhäusern schließen sich den gemalten an, so das von Stetten'sche mit durch zwei Ge-

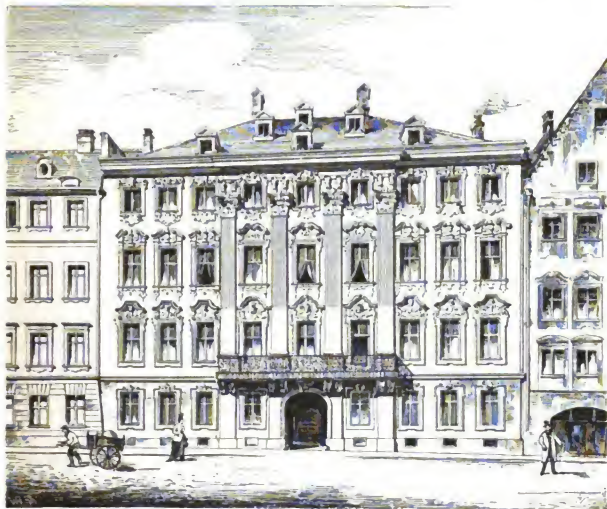


Fig. 89. Hôtel zu den drei Mohren zu Augsburg.

schoffe reichenden Pilastern, mächtigem in schmucken Linien gezeichnetem Giebel, ein Bau noch voll Renaissancegeistes, wenn auch von etwas nüchterner Gliederung. Unter den gemalten Fäçaden Süddeutschlands sei hier noch das Kavazzenhaus zu Lindau genannt, eines der reizvollsten Beispiele der Kunstart, voller ornamentaler Gedanken und farbenluftiger Stimmung. Aehnlich ist in liebenswürdig derber Malerei ein Haus des Marktes Mittenwald geschmückt.

Auch in Beziehung auf den Privatbau Münchens scheint man mir

viel zu freigebig für Cuvillies in der Bestimmung der Baumeister gewesen zu sein. Zwar sind dieselben meist nicht so barock als die vorher geschilderten, viele jedoch haben so entschiedene „Fehler“ gegen die französischen Regeln, namentlich der Detailgebung, daß es mir geradezu unmöglich erscheint, daß ein aus Pariser Schule stammender Architekt dieselben begangen haben kann.

Dies gilt namentlich von dem Porcia-Palais (jetzt Museum) in der Promenadenstraße, welches Reber direkt als dessen Werk bezeichnet. Das etwas zu schlanke Verhältniß der beiden den Balkon tragenden verkröpften toskanischen Säulen zu Seiten des Portales, die derbe Bildung der Segmentverdachungen über dem gleichfalls und zwar hier über den jonischen Halbsäulen verkröpften Gebälk der Fenster des ersten Stockwerkes, das etwas schwere, doch sehr wirkungsvolle Konfölgengesims über dem zweiten Obergeschoß, sowie die Kapitälbildung an den daselbe tragenden Kompositapilastern weisen auf einen deutschen Meister hin, wenngleich die ruhigere Gefamthaltung des Ganzen, der Mangel an malerisch barocken Gebilden wohl den Einfluß einer strengeren Schule den vorher geschilderten Bauten gegenüber erkennen läßt. Auch die Anordnung von je drei Fenstern zwischen den vier, die beiden Obergeschoße zusammenfallenden Pilastern, die kleine Madonnennische über dem Mittelfenster, sowie die zierliche Ornamentation mit Stukkemblemen, Konfölen und Blattwerk sind ächt Münchenerisch.

Gnechzainer gehört auch zweifellos der Entwurf des prächtigen Palais Törring (jetzt Oberpostamt, 1740) zu München im Wesentlichen an, wenn auch *Cuvillies* neben ihm als Baumeister genannt wird. Der erste Blick läßt an diesem Werke den deutschen Barockmeister im Gegenfatze zu dem Schüler der Pariser Akademie erkennen. Allerdings nicht die Seite gegen den Max-Josefplatz zu, deren alte Architektur 1836 von *Klenze* durch eine ebenso unlogische als langweilige Säulenhalle verdrängt wurde, sondern der reich belebte dreistöckige Bau, von welchem nur die vordere Front gegen die Burgstraße und die räumlich wie dekorativ bedeutend ausgebildete Thorhalle, wie auch die geschickt entworfene Treppe sich erhalten haben.

Auch im bürgerlichen Wohnhaus-Bau wurde eine Anzahl von sehr beachtenswerthen Werken geschaffen, bei welchen jedoch der Stukkateur den Architekten bald fast völlig verdrängte. Es konnte dies um so besser geschehen, als in München sich früh eine Gemeinſamkeit der Künſte herausbildete, welche zu einer tüchtigen Schulung auch der Maler und Bildhauer in der Architektur führte und jene den bayerischen Bauten eigene, innige Verschmelzung der Schaffensarten zur Folge hatte.

Namentlich im Kirchenbau erhielt sich München für das katholische

Süddeutschland auf der Höhe als einer der wichtigsten Mittelpunkte der Entwicklung. Auch hier bildet der Erbfolgekrieg eine Wende, denn

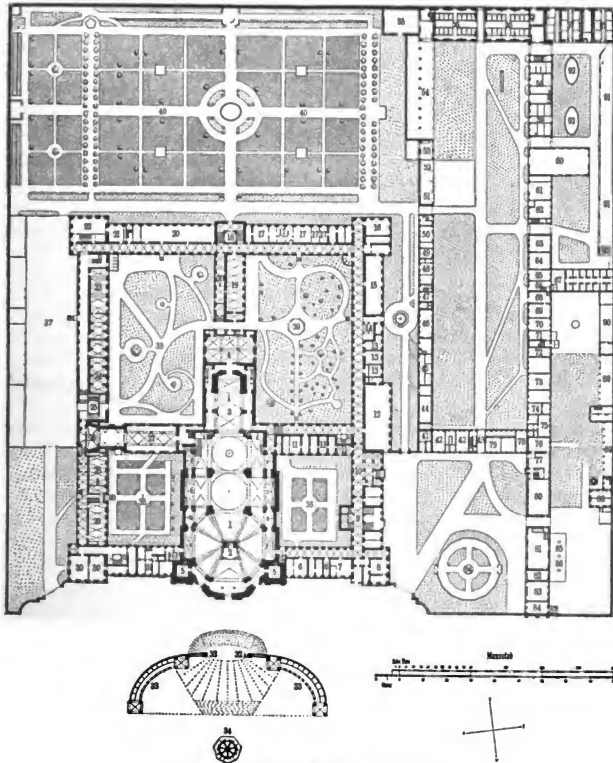


Fig. 99. Kloster Maria-Einsiedeln. Grundriss.

mit demselben entschwindet der italienische Einfluß und erscheinen deutsche Meister als vorwiegend beschäftigt.

Dies war hier wie in Oesterreich weniger die Folge der Willensäußerung der Fürsten, als die einer von unten herauf sich vorbereitenden Bewegung. Das erwachende Nationalgefühl, die Erkenntniß eigener Kraft führte der deutschen Kunst Aufgaben zu, welche ihr mit dem langsam sich hebenden Wohlstande und namentlich durch das Zusammenfassen der Mittel des Landes in feinen Herrschern gestellt wurden. So ist es denn bezeichnend, daß auch hier die Bewegung, nicht von einem Mittelpunkt ausgehend, durch die Länder zog, sondern daß sie hier und da sich erhebend, namentlich in jenen zahlreichen kleinen Staaten Boden fand, welche Schwabens Landkarte zur buntesten in ganz Deutschland machten. Die zahlreichen Abteien und Klöster ernteten jetzt die Frucht ihrer Treue für den Katholicismus. Unter sich und durch die Kirche geschützt, vermochten sie sich nochmals, wenigstens zu einer äußerlichen Blüthe aufzuschwingen. Sie duckten unter, wenn die Stürme der Weltgeschichte über sie hinbrauften, um sich mit größtem Geschrei alsbald zu erheben, sowie der Feind des Reiches fern war. Die Aebte führten das Leben großer Grundbesitzer, ein immer weltlicher werdendes, fürstengleiches Dasein, dessen einzige geistige Erhebung die Pflege der Kunst war. Diese wurde geradezu zur Leidenschaft. Wie in Oesterreich füllten sich die Klöster mit schaffensfrohen Meistern. War es draußen an den Höfen für den deutschen Künstler schwer, den die Fürsten umgebenden Ring der Schranken zu durchbrechen, dachten die Städte und Bürger kleinlich in allen schönheitlichen Fragen, so gaben die Klöster ihrem Pater oder Frater eine sichere Reihe großer Aufgaben, bildete die Kirche den Auftraggeber für alle rührigen Hände. Die Klöster halfen sich unter einander mit ihren Kräften aus. So leitete beispielsweise die Schlosserei am Bau des Klosters Maria-Eintiedel in der Schweiz Bruder *Josef* aus Kloster Disentis, der Glaserwerkstätte stand Bruder *Peter* aus St. Gallen vor, Bruder *Benedict Scheffolt* aus Schwaben half ihm dabei. Namentlich die Tischlerei wurde überall in den Stiften und Klöstern gepflegt und den kunstreichen Meistern Zeit und Holz überlassen, um nach und nach Kirche und Kapitelsaal, Beichtstühle und Schränke, Tische und Prunkbetten zu fertigen und dem Kloster die Weihe traulicher Wohnlichkeit, eigenartiger Erscheinung zu geben.

Auch in der Architektur traten Ordensmänner in die Reihe der schaffenden Künstler. Neben ihnen findet man auch im ganzen Südwesten Deutschlands die Baumeister, welche in ununterbrochener Reihe, Arbeit suchend, aus den Alpen in die Ebene herabzogen. Bregenz, selbst kunstmäßig und unbedeutend, das Vorarlberger Ländchen und das dahinter liegende Tyrol sind das Vaterland der im schwäbischen Kreise

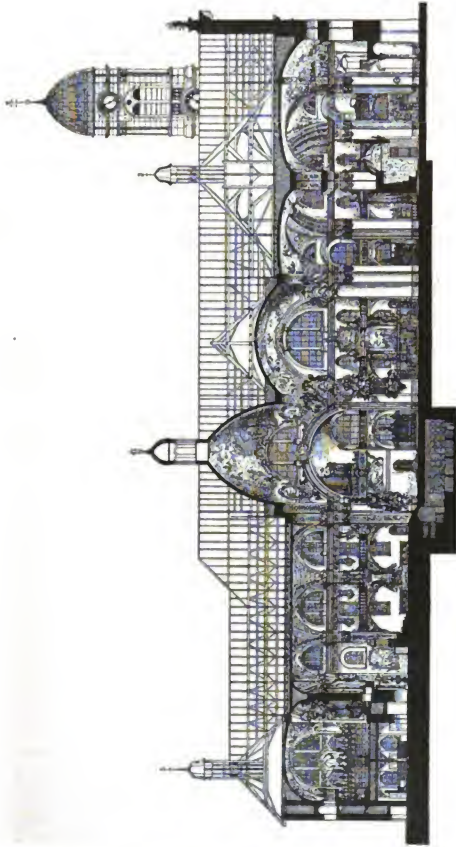


Fig. 91. Kloster Maria-Einsiedeln. Längsschnitt durch die Kirche.

befähigten Maurer. Schwaben selbst, die Unter Schweiz, Graubünden entsendeten die Stukkateure. Wie aus dem Venetianischen und Veronesischen nach Oesterreich, so kamen aus den Bergthälern der Rhäti-

schen und Tyroler Alpen die Meister des katholischen Barockstiles nach Bayern, Schwaben, dem Algäu und der Schweiz.

Sie waren ein anderes Geschlecht, jene Vorarlberger Maurer, als die Veroneser Muratori. Sie hatten wenig von der Kunst Italiens gelernt, aber die Kunst Deutschlands, trotz des großen Krieges, nicht vergessen. Sie waren deutsch in ihrem Schaffen, gleich jenen Fachgenossen im Fichtelgebirge und im Thüringer Walde, ein thatkräftiges, um ästhetische Feinheiten unbeforgtes und mit Herz und Hand mehr als mit dem grübelnden Verstand schaffendes Geschlecht. Nicht eben allzusehr in der Formengebung, oft ängstlich und nüchtern in der Behandlung der Massen waren sie frei von der inneren Abhängigkeit von berühmten italienischen Bauten und schufen nach ihrem Sinne, vorzugsweise in der Grundrißgestaltung ihre Stärke suchend. Erst nach und nach, meist durch den Einfluß von München, kommen sie zu einer größeren, klassischen Formensprache, verlassen sie den Boden der Renaissance, um einem derben Barock dauernd anzuhängen und diesen noch in einer Zeit zu pflegen, in welcher im übrigen Deutschland die abwägende Art der Franzosen schon überall die Geister mit feiner Regelrichtigkeit umfassen hielt.

Bregenz ist, wie gesagt, ein kunstarmes Städtchen. Aber es besitzt in seinen Hinterländern eine bauthätige Bevölkerung, die mit den Bäumen ihrer Wälder, mit den Steinen ihrer Berge zu Thale zieht, um Arbeit und Brod im reicheren Lande zu suchen. Das Völkergewoge des Krieges hatte die deutsche Nation verdorben. Aus den felsigen Bergschluchten, in die der Feind nicht zu dringen vermochte, fließen nun wieder die Quellen junger Volkskraft hervor, eine unbefangene aber großwollende Schaar von Baumeistern, die wohl neben den glänzenden italienischen Meistern in ihrer geringeren Handfertigkeit, ihrer tastenden, von innen heraus wirkenden Schaffensart, ihrer unbeholfenen Tieffinnigkeit eine wenig glückliche Figur gebildet haben mögen, aber doch an kernhafter Künstlerkraft und großen Gedanken weit über den allzeit fertigen Raschmachern vom Südabhange der Alpen stehen.

Eine der denkwürdigsten, künstlerischen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts, recht bezeichnend für die Richtung des ganzen Kunstgebietes, ist der Bau des Klosters Maria-Einsiedeln¹⁾ in der Schweiz. Der Ausbau der altberühmten Wallfahrtskirche vom mittelalterlichen in's Moderne vollzog sich langsam und begann mit dem Chor (1674—1676), welchen *Hans Georg Kuen* aus Bregenz schuf.

¹⁾ Dr. P. A. Kuhn, Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln, Einsiedeln, 1883. Ein vorliegendes, dem Czerni'schen über St. Florian gleichstehendes Werk.

Freilich jener Chorbau, welchen *Pietro Neurone* (aus Lauwis in Graubünden) seit 1680 stukkirte, giebt hiervon noch wenig Kunde. Die Seitenwände der einschiffigen romanischen Anlage wurden durchbrochen, Kapellen und Emporen zwischen den Pfeilern angelegt und von einer neuen Umfassungsmauer umschlossen. Auch die nördlich an das Querschiff anstoßende Beichtkirche und Magdalenenkapelle sind nicht hervorragende Kunstwerke. Aber die Schaffenslust war angeregt und bald begann ein umfassenderes Wirken, indem in den Jahren 1704—1717 das ganze Kloster neu errichtet wurde. Der Architekt dieses Bautheiles war *Caspar Moosbrugger* (geb. zu Au im Bregenzer Wald 1656, † zu Einfielden 1723), seines Zeichens ursprünglich ein Steinmetz, der unter Kuen am Klosterbau geholfen, 1681 auf sein wiederholtes Bitten in den Benediktinerorden aufgenommen worden war und von hier aus die Pläne zum Kloster Kalchrain im Thurgau geschaffen hatte. Der Bauausführende war sein Bruder *Johannes Moosbrugger* († zu Kalchrain 1710), und an dessen Stelle später *Michael Rueff*. Die Bauarbeiten führte *Johannes Braun*, ein in Zug angefassener „Bregentzerwäldler“ aus. Damals also entstand der gewaltige Klosterbau, der sich um die Kirche und vier je neben dem Langhaufe und dem Thor gelegene Höfe gruppirt. Es handelte sich hierbei nicht eben um eine große Kunstleistung: die Fronten sind einfach, nur durch gequaderte Mauerstreifen gegliedert, die Fenster schlicht umrahmt und nur theilweise mit Verdachungen versehen. Ein flaches Mansarddach deckt die pavillonartigen Eckbauten.

Der Kirchbau, welchen Moosbrugger entworfen hatte, kam nicht zur Ausführung. Es war eine streng geradlinige Anlage, welche in einer unteren Ordnung zwei Gefchoffe, in einer zweiten ein drittes mit dem Halbkreisfenster des Langhauses beherbergte, über dem ein Giebel sich erhob. Seitlich strebten zwei Thüren in zwei weiteren Stockwerken auf. Die ganze Anlage, auch hinsichtlich der Hof- und Gartenpläne, hat noch stark die Eigenschaften der Renaissance, lassen den wackeren Mönch nicht eben als großen Künstler, doch als tüchtigen Praktiker erkennen, der sich in der Vertheidigung seiner Werke auf Vitruv und dessen italienischen Erklärer stützt.

Mit dem Jahre 1721 begann nun auch der Umbau der Kirche und zwar zunächst der Fassade, welche bis 1723 vollendet wurde. Dieselbe folgt einem andern Plan, als dem der Moosbrugger, etwa dem des Bruders *Thomas Mayer* (aus Solothurn), der nach jenes Tode die Bauleitung übernahm. Er wird als tüchtiger Steinmetz gerühmt. Was aber unter seiner Obhut geschaffen, ist so überaus merkwürdig, daß man an einen zu jener Zeit glänzenden Namen gemahnt wird, an den

ebenfalls aus Bregenz stammenden Architekten *Franz Beer*. Zunächst wurden an den alten Chor zwei quadratische Kuppelräume und neben diesen Seitenschiffe, je mit flachen Kapellen, angeordnet. An letzteren zogen sich brückenartig, wie an der Innsbrucker Jesuitenkirche, Emporen hin. An der Westfront aber erhebt sich ein alle drei Schiffe zusammenfassendes Achteck, in dessen Mitte zwei Pfeiler und vor diesen, ganz für sich, die kleine Kapelle für das berühmte Muttergottes-Heiligthum stehen. Schon im Mittelalter war es hier den Zultrömenden leicht zugänglich aufgestellt gewesen. Jetzt aber wurde es in einen merkwürdigen Raum gebracht, ein mächtiger Umgang um die Kapelle geschaffen, an welchem sich Emporen hinziehen und dessen konzentrische Gurte, reiche Bemalung und Stukkirung, großartige Raumentfaltung ebenso neu als reizvoll sind. Diesem Bauteile entsprechend, bildete sich die Fassade als konvexer Rundbau zwischen den beiden Thürmen aus; sie zeigt zwar größere Formen, als der Plan Moosbruggers, dürfte aber, wie der Innenausbau, schwerlich den bald im Kloster ihre Werkstätten aufschlagenden Münchner Meistern *Asam*, sondern einem der Bregenzer oder heimischen Architekten angehören, Meistern, welche an geistvollen Grundrissgestaltungen, als dem Anfang jedes künstlerischen Fortschreitens, mehr Gefallen fanden als an der Meisterlichkeit der Formengebung, der barocken Geistreichigkeit, in welcher jene mit ihren Zeitgenossen wetteiferten.

Die Fassade hat einerseits die veronesische Fenstergruppierung, andererseits klar ausgesprochene Motive der deutschen Renaissance, namentlich an den Thoren und an dem maßwerkartigen Rundbogenfenster in der Achse. Dabei ist sie in eine große Ordnung eingestellt, weist mithin auf einen Architekten, welcher der Heimath der Carlone nicht fern, aber doch deutscher Kunstanschauung ist.

Etwas Aehnliches findet man an der Klosterkirche zu Irsee (1609 begonnen) im Algäu, wo auch ein Meister *Beer* als leitender Architekt genannt wird. Die Fassade ist in der Eintheilung der von Maria Einsiedeln verwandt, jedoch in gerader Fluchtlinie gehalten. Sie scheint unfertig liegen geblieben zu sein und stößt jetzt durch Formenrohheit ab. Das Innere der Kirche, welche ursprünglich ein romanisches lateinisches Kreuz bildete, ist durch die Ueberwölbung im Korbbogen, die Stukkirung der Gewölbefelder, durch noch einfach gezeichnetes Rahmenwerk um mittlere Bilder, durch Gesimse mit zarten Blattriehungen, durch die ganz weiße Färbung und die strenge Detaillirung den Jesuitenbauten verwandt. Der Stukkateur soll ein Deutscher gewesen sein. Die Anlage der Kapellen und Emporen darüber im Langhaufe läßt einen unmittelbaren Zusammenhang des Baues mit der alsbald zu besprechenden Kirche zu St. Gallen vermuthen. Das Kloster Irsee

selbst (1715) ist wieder sehr einfach, nur die Stätte um ein breites

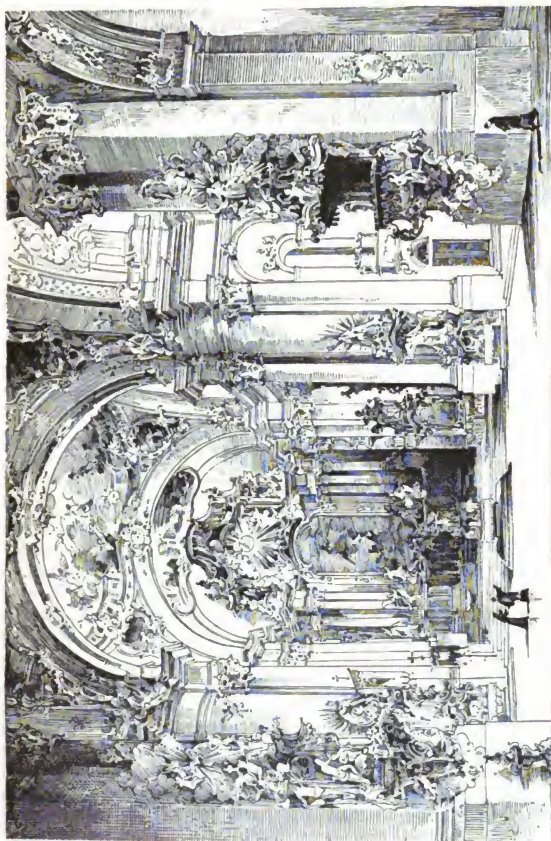


Fig. 97. Klosterkirche zu Ottersheim. Innenaussicht.

viereckiges Auge in drei Armen aufsteigende Treppe mit überaus zierlichen und zum Besten in seiner Art gehörigen Stukkirungen von

Francesco Mazzari beweist, daß dem Architekten auch Profananlagen gelangen. Die alten Festräume wurden bei der Umwandlung des Klosters in eine Irrenanstalt zerstört.

Auch das benachbarte Kloster *Wehlshofen* soll ein Werk *Beer's* sein. Ich habe daselbe leider nicht gesehen.

Um dieselbe Zeit etwa entstand der Neubau des Klosters *Ottobeuren* (1711—1715)¹⁾. Auch hier war es ein Bruder *Christoph Vogt* († zu *Ottobeuren* 1725), welcher den Plan lieferte, nachdem die Baumeister *Thumb*, *Beer*, *Herkommer* und ein Karmeliter *Frater Domenicus* mit ihm gewetteifert hatten. Die Leitung des Baues hatte *Johann Brenner* aus *Bregenz*. Es ist dieses Kloster äußerlich nicht reicher ausgebildet, als jenes zu *Maria Einfielden*. Es bildet ein Viereck von gewaltiger Ausdehnung, in dem sich wieder die Räume ohne erkennbaren Ausdruck an den Fronten aneinander reihen. Einige derselben sind aber hier von hervorragender Ausstattung, namentlich der Kaiserfaal mit seinen reichen Stukksäulen, seinem vielfach verkröpften und übereck gestelltem Gebälk, der prächtig stukkirten Kehle über der Attika mit ihren Figuren, in derb geschwungenen und gebrochenen Linien umrahmtem Deckenbild, reichem und keck die Architektur überschreitendem Figurenschmuck, ein Raum von ächtester Barockstimmung (1723—1728); ferner der rechtwinklige Theaterfaal mit einer Galerie für den Abt und seine Gäste, mit Emporen und reichen Stukkarbeiten (1725); die Fürstenzimmer mit prachtvollen vom *Ottobeurer* Töpfer *Martin Baumeister* geschaffenen Oefen; die Winterabtei (bis 1719); das Refectorium (1715—1722), namentlich aber die von *Giacomo Amiconi* meisterhaft ausgemalte *Benediktuskapelle* (1738) sowie die derb prächtige Bibliothek, sämtlich stattliche, wohl ausgebildete Räume, an denen eine Schaar von italienischen und deutschen Künstlern jahrelang beschäftigt war. Der Bau der Kirche begann erst wesentlich später. 1732 lieferte *Domenicus Zimmermann* aus *Landsberg* zwei Pläne zu derselben, aber erst 1737 wurde der Grundstein gelegt, 1744 „revidirte“ *Effner* den Plan, 1748 aber wurde erst die alte Kirche niedergelegt und 1753 begann der Neubau unter Leitung des *Johann Michael Fischer* aus *München*, 1766 wurde er eingeweiht.

Der Plan von *Ottobeuren* (Fig. 92) war nicht durch eine alte Anlage bedingt, es ist eine ganz freie künstlerische Arbeit. Die Gestaltung derselben ist von der Kollegienkirche in *Salzburg* beeinflusst, ein Kreuz mit abgerundeten Armen, längeren Haupt- und kürzeren Querschiffen; die Ecken der Vierung sind konvex abgerundet und von Dreiviertelsäulen

¹⁾ P. Magnus Bernhard, Beschreibung des Klosters und der Kirche *Ottobeuren*, 1883.

ingerahmt. Die Kuppel ist flach abgedeckt und erscheint im Dach nur als stumpfe Haube. Die Fassade erhebt sich wieder als Rundvorbau zwischen zwei hohen Thürmen. Sie ist durch mächtige Säulen gegliedert, welche jenen im Inneren entsprechend, in derb barocken, aber etwas unfertigen Formen vor die Rundung gestellt sind. Eine Nische füllt den hochragenden, das steile Dach verdeckenden Giebel. Das Aeußere ist einfach und selbst an den reicheren Theilen ziemlich roh und trocken; die Seitenfassaden sind fast ganz unausgebildet. Wieder zeigt sich, daß die Außenarchitektur wie die Raumvertheilung von anderen Händen geschaffen wurde, wie die Aus schmückung des Inneren. Die letztere vollzog seit

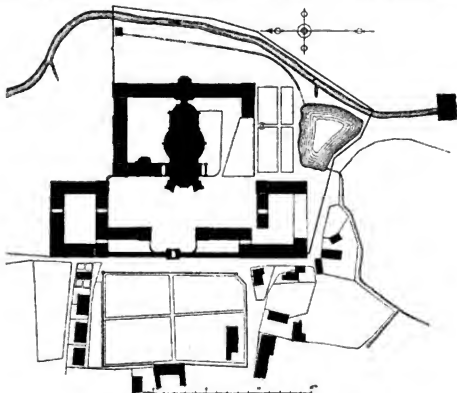


Fig. 93. Kloster Wiblingen bei Ulm. Lageplan.

1757 der Münchner Stukkateur *Johann Michael Feichtmayr*, der Bildhauer *Josef Christian* von Riedlingen, und die Maler *Jacob* und *Franz Anton Zeiler*. Sie führten sie im reichsten Rococo aus. In der Raumanlage aber zeigt sich eine Größe und lichte Freiheit, die im höchsten Grad entzückt und den Bau den glänzendsten Schöpfungen in Oesterreich und Bayern zur Seite stellt. Man erkennt die sichere Hand des fein Mittel völlig beherrschenden Meisters. Die Kirche ist von gewaltigen Verhältnissen, die Länge beträgt 89,5 Meter, die Breite 61,2 Meter, die Schiffbreite 22,9 Meter, die Höhe der Vierungskuppel 35,6 Meter, die des Schiffes 31,5 Meter.

Dem Meister Beer begegnen wir noch an verschiedenen Orten. Von ihm sind die Klosterbaulichkeiten von Salem, dessen Plan er seit

1698 schuf und dessen Umbau er mit dem Abbruch des alten Klosters und Kreuzganges 1705 begann. 1712 wurde die Maria Victoria-kirche, ein kleiner Rundbau mit vier rechteckigen Anbauten für Altar und Vorhaus gebaut, 1705 die Gartenmauer mit Thor und Thürmen. Der Bildhauer *Joseph Anton Feichtmayr* stand ihm bei der Ausführung des Baues zur Seite. Der Speisesaal, die reich ausgestattete Prälatenwohnung, der jetzt als protestantischer Betfaal benutzte Raum mit seiner reichen Stukkdecke, namentlich aber der prunkhafte Kaiserfaal sind wohl unter seiner Leitung entstanden. Freilich das Aeußere ist schlicht, die

Ausstattung ganz dem Maler überlassen; die Fenster sind noch in einem dem Quadrat sich nähernden Verhältniß. Aber wo Detail angewendet ist, zeigt sich schon ein derbes Barock.

Beim Bau des Klosters Wiblingen bei Ulm (1714) (Fig. 93) wird ein Meister *Wiedemann* genannt. Die stattlichen Façaden desselben sind wie Salem ganz einfach gegliedert und nur durch Malerei reicher ausgestattet, doch wurden sie in Eck- und Mittelbauten kräftig abgetheilt. Das Detail weist auf die Bauten Beer's hin. Mehr noch ist dies der Fall hinsichtlich der Kirche, welche nach den über den Bau derselben erhaltenen Nachrichten freilich einer wesentlich späteren Zeit angehört. Wir werden auf dieselbe zurück zu kommen haben. Der wohl geordnete, freilich nicht ganz fertig ausgebaute Plan der ganzen Anlage giebt ein gutes Beispiel für die schwäbischen Stiftsgrundrisse.

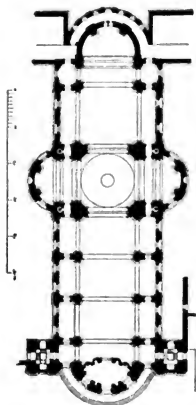


Fig. 94. Klosterkirche zu Weingarten, Grundriss.

Daß Beer gemeinsam mit *Thumb* unter *Frissoni's* Leitung am Kloster Weingarten (1715 bis 1724) (Fig. 94) thätig war, wurde bereits nachgewiesen.

Selbst in Bern tritt uns der Meister entgegen. Dort baute er das Infirspital (1718—1724) und das Kornhaus (1711—1716), beide zusammen mit *Abraham Düntz*. Letzteres ist ein mächtiger viergeschoffiger Bau, über dessen derben Arkaden hohe toskanische Pilaster das Hauptgesims und im Mittelbau ein breites Giebelfeld tragen. Der Keller ist eine der Schenswürdigkeiten der Bundeshauptstadt. Beides sind keine Kunstwerke, doch durch einfache Kraft und wohlgeordnete Massen wirkungsvolle Bauten.

Als Erbauer des Klosterpriorats Hofen, des jetzigen Schlosses Friedrichshafen (1695), wird ein Meister *Christian Thum* aus dem

Bregenzerwald genannt. Der 1682 begonnene Bau der Kirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen erbaute der ebenfalls daher kommende *Michael Thum* nach Plänen eines Paters *Jenninger*. Die Stukkarbeiten fertigte der in seiner Kunst berühmte Jesuit *Heinrich Majer*. *Johann Bähr* war ein Stukkateur zu Ellwangen. Es zeigt sich, daß auch hier ganze Familien der Baukunst dienten und daß es mithin bedenklich ist, auf das gleichzeitige Erscheinen derselben Namen zu großes Gewicht bei der Zuweisung der Bauten an einen Künstler zu legen. Aber die Uebereinstimmung der Bauten läßt doch darauf schließen, daß Franz Beer ein hervorragender Künstler gewesen sei, der sich nach und nach aus renaissanceförmlichen Anfängen zu einer freieren Entfaltung seines Könnens herausgearbeitet habe, ohne seine nationale

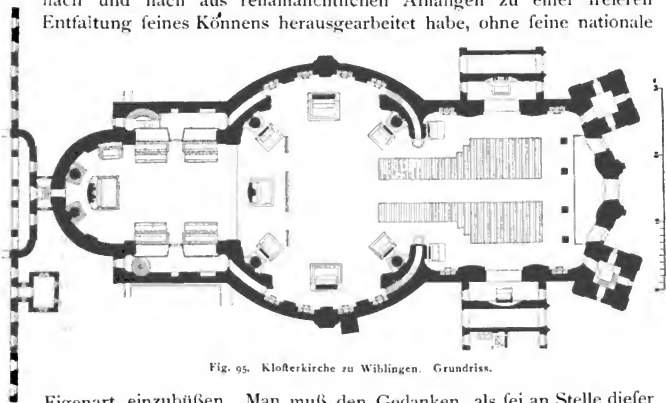


Fig. 95. Klosterkirche zu Wiblingen. Grundriss.

Eigenart einzubüßen. Man muß den Gedanken, als sei an Stelle dieser einen Persönlichkeit eine Reihe von solchen zu setzen, einstweilen als unwahrscheinlich ablehnen. Freilich ist die Anzahl beglaubigter Nachrichten über den Meister zu gering und sind die vorhandenen zu unsicher, um sich ein festes Bild von der Art des Künstlers formen zu können.

Die Aufmerksamkeit auf seinen Namen wird größer, wenn man denselben an einem der großartigsten Werke der Folgezeit wiederfindet. Gemeinam wieder mit *Thum* ist ein *Ferdinand Beer*, vielleicht ein Sohn des Franz, Schöpfer der Stiftskirche zu St. Gallen.

Die Baugeschichte dieser Kirche ist leider auch noch nicht hinreichend aufgeklärt. Wir wissen nur so viel, daß der Bischof Cölestin II. (1740—1767) zuerst den mittleren, 1314 erbauten Theil der Kirche niederlegen, den von 1486 stammenden Chor mit dem Thurme aber erhalten

wollte. 1760 ward jedoch auch der Chor abgetragen, nachdem 1756 bis 1759 der Klosterbau durch *Peter Thumb (Dum)* errichtet worden war. 1766 sind die Thürme nach Beer's Zeichnung vollendet.

Ferdinand Beer (Bär, aus Bildstein bei Bregenz) scheint der bedeutendere, künstlerisch leitende Meister gewesen zu sein. Er ist in weiten Kreisen beschäftigt, erscheint wiederholt gemeinsam mit Thumb, mit dem er wohl freundschaftlich verbunden war. Wer aber der Meister des Entwurfes von St. Gallen auch gewesen sei — jedenfalls trug er den Ehrentitel eines solchen mit höchstem Recht.

Wir wissen nicht genau, wer das prächtige in der Bibliothek befindliche Modell entwarf. Betrachtet man aber die nachweisbar von Thumb geschaffenen, sehr unkünstlerischen Konventbaulichkeiten, so wird man diesem schwerlich eine so denkwürdige Arbeit zuweisen, als jene Darstellung der Kirche in zierlicher Holzarbeit ist. Die alte romanische Kirche scheint eine lang gestreckte, dreischiffige Halle mit beiderseitigen Abfiden am Langhaufe gewesen zu sein. Das Modell fügt zunächst im Mittel — vielleicht an Stelle der Querschiffe — einen mächtigen Rundraum ein, welcher alle drei Schiffe an Breite übertreffend dem Bau den Eindruck ausschließlicher Längenentwicklung nahm. Der Umkreis desselben ist in 12 Theile getheilt, deren je zwei auf das Hauptschiff, je einer auf die vier Pfeiler und auf die zu einer Kapellenreihe mit brückenartigen Emporen vereinigten Querschiffen fällt. In der Querschiffe befinden sich die Thore, in den übrig bleibenden Feldern neben diesen bauen sich im Bogen abgeschlossene Kapellen an, deren Tiefe die Querschiffsfacade zu starken Kurven zwingt. Die alten Abfiden wurden nicht benutzt, sondern Altar und Orgelempore vor diesen errichtet, um somit die der Auffassung der Zeit bereits lästige allzu große Längtentfaltung abzumindern. Die Außenfacaden sollten durch Pilafter gegliedert, die Fenster schlank gebildet, die Emporen entsprechend in zwei Geschossen angelegt werden. Als Prunkstück ist die Facade gegen Westen zu betrachten, neben der die übereck gestellten Thürme sich erheben. Die Formen sind groß, den Meistern des Barockstiles in Tyrol und Bayern verwandt. Im Innern dagegen zeigt sich in der Ausschmückung eine gewisse Aengstlichkeit. Die Pfeiler zwischen den Kapellen sind durch Pilafter in zwei Geschosse gegliedert, die Emporen in geraden Linien gehalten, die mächtigen Gurtbogen im Langhaus setzen verhältnißmäßig tief an, so daß die hoch hinaufgezogene Ueberwölbung der Seitenkapellen große Kappen bildet, während die Gurten sogar in die Wölbung der Mittelkuppel hineinschneiden. Ein Theil des Modells führt schon fortgeschrittenere Formen vor, indem er die Wölbung freier entwickelt, an Stelle der Pilafter Halb-

fäulen stellt und den Emporenbrüstungen schon eine gebogene Linienführung giebt.

Die Ausführung jedoch bekundet abermals einen merklichen Fortschritt. — Zunächst beschränkte sich der Architekt hinsichtlich des

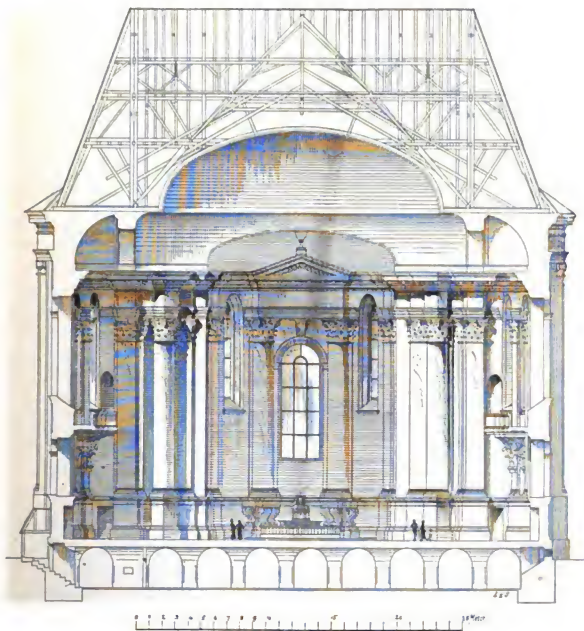


Fig. 96. Klosterkirche zu Wiblingen. Querschnitt.

Durchmessers der Kuppel, welcher er in je drei Rundkapellen einen Umgang gab. Er kam mithin selbständig fast zu ganz gleichen Ergebnissen wie *Faid'herbe* an der Kirche Notre Dame d'Hauswik. Die Seitenschiffe bildete er freier und selbständiger aus, den Pfeilern gab er eine mächtige Ordnung und befreite sich hierdurch von der Nothwendigkeit, dem Gurt und dem Trennungsbögen des Langhauses die gleiche Kämpfer-

höhe geben zu müssen. Dadurch, daß die Gurten somit weniger entschieden wirkten, konnte er dem Gewölbe eine größere Einheit, dem Bau mehr Raumweite verleihen. Der Mittelbau aber gelangte zu gewaltiger Wirkung. Es ist ein Bau, ähnlich dem ersten Joch in Maria-Einsiedeln, doch ohne die Pfeiler in dessen Mitte, überdeckt von weit gespannter Flachkuppel, die dem Maler freies Feld zur Entfaltung seiner Meisterschaft bot. Er folgte hierin der Strömung der Zeit, den von den Jesuiten gegebenen Anregungen. Es war zum Bedürfnis des mit größerer Feierlichkeit eingerichteten Meßdienstes geworden, den Kirchgängern vom ganzen Bau aus den Blick nach dem Hauptaltar frei zu geben, die Nebenaläre bei Seite zu rücken und in ihrer Bedeutung zu beschränken. Diesem Bedürfnis entspricht diese Mischung von Central- und Langhausanlage in der geistvollsten Weise. Dabei ist an Raumschönheit so außerordentlich gewonnen, daß man wohl begreift, wie nun die großen Ordensgemeinschaften ihre gothischen Hallenkirchen, den neuen, dem Wandel im Katholicismus mehr entsprechenden Bauten gegenüber, gern opferten.

An St. Gallen schließt sich die Klosterkirche zu Wiblingen bei Ulm (1772—1781) (Fig. 93, 95 u. 96) auf das Engste an, ja sie überbietet jene noch in mancher Hinsicht. Die Baugeschichte derselben ist nicht völlig klar. Jedenfalls hat der Architekt, welcher die Façaden und den Grundriß schuf, *Johann Georg Specht* (aus Bregenz, 1772), nichts gemein mit Jenen, die die Kirche im Innern ausbauten, dem Stukkator *Benedikt Sporer* (aus Wessobrunn) (1780) und dem Maler *Januarius Zick*. Im Kloster befinden sich noch alte Pläne, welche die Absicht des ersten Architekten in technisch nicht eben geschickter Weise darlegen. Es hat viele Wahrscheinlichkeit, daß Beer der Schöpfer derselben war. Der Grundriß der ursprünglichen romanischen Kirche hat sich in einer der Fresken des Gewölbes erhalten. In die neue Kirche wurde der mächtige, rechtwinklige Chor und die Absis herübergenommen. An Stelle des Querschiffes aber trat wieder ein mächtiger Kuppelraum, der aber des Kapellenkranzes entbehrt, doch trotzdem an Breite das alte Langhaus übertrifft. Dieses wurde als dritter Kuppelraum ausgefaltet und nach dem Eingang zu im Halbkreis geschlossen. Die Thürme stehen, wie im Modell zu St. Gallen, übereck. Es ist somit bis auf die schmalen Kapellen neben dem Chor und die an das Langhaus angebauten Gelasse für Seitenkapellen die ganze vorhandene Grundfläche zu einem mächtigen Raum zusammengezogen. Die Schiffbreite beträgt fast 24, die der Kuppel 35, die Gesamtlänge über 80 Meter. Selbst die jetzt den Raum gliedernde übermächtige Säulenarchitektur, deren Hauptgesims 21 Meter über dem Boden sich erhebt und die ungünstige flache Gestaltung der

in Holz hergestellten Decken-Wölbungen vermögen die Großartigkeit des Entwurfes nicht zu beeinträchtigen, welcher unzweifelhaft eine der größten Leistungen des Barockstiles in Deutschland ist. Es erweist sich hier wieder die Kraft der volksthümlichen Baukunst in erfreulichster Weise. Die Kirche ist die Vollendung jener selbständigen Versuche, den Centralbau mit einem Langhaus zu verbinden, als dessen Anfang ich den Dom zu Keimten bezeichnete. Der ganze Plan ist deutlich und durchaus ursprünglich geschaffen. Er bietet ein katholisches Gegenstück zur Dresdener Frauenkirche. Der Meister Beer aus Bregenz ist seinem Namensvetter aus dem Erzgebirge, obgleich wohl kaum einer von dem andern Kunde hatte und obgleich ihre Werke grundverschieden sind, auf das engste geistig verwandt.

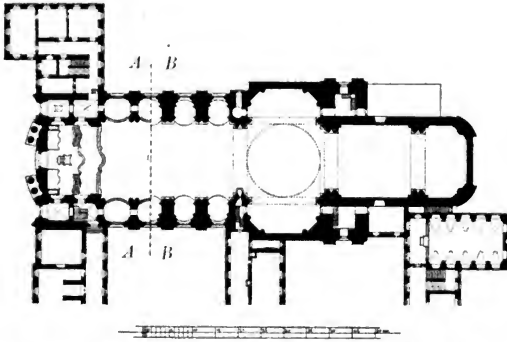


Fig. 97. Klosterkirche zu Zwiefalten. Grundriss A, des Obergeschosses, B, des Erdgeschosses.

Wie bei jenem entsprach das formale Können nicht dem geistvollen Planen. Die barocke und derbe Fassade kam nicht zur Ausführung. Nur das Thor zeigt in keineswegs glücklicher Weise die Kunstart des Schöpfers des Grundrisses; ebenso die matte Gliederung der Seitenansichten durch kleinlich profilirte Pilaster.

Der letzte unter den bedeutenden Barockmeistern Schwabens ist der schon genannte *Johann Michael Fischer* ein von Effner und weiterhin von Viscardi beeinflusster Künstler. Von ihm stammt der Umbau des „Reichsgotteshauses“ Ochsenhausen (vor 1741). Ich kenne denselben nur aus Plänen¹⁾. Einer derselben, von 1759, stellt

¹⁾ Ich verdanke Kopien derselben der Güte des Hrn. Baurath Bahnholzer in Biberach. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

die in der Achse nach vorn sich ausbauchende Façade dar, eine mittlere mächtige Ordnung mit barocken Kompositapilastern, sehr hohem Gebälk und darüber einem nicht eben glücklich gezeichneten Giebel. Seitlich, die Nebenschiffe deckend, fügt nach Art des Palladio eine kleine Ordnung an. Das Detail nähert sich den Formen Fuga's und zeigt eine formenreichere Künstlerhand. Im Innern ist der einst gothische, lang gestreckte Bau in gewohnter Weise in ein Barocksystem gebracht, die Grundrißgestaltung aber völlig beibehalten: Ein hohes Mittelschiff von 10 Jochen, niedere Seitenschiffe in gleichmäßiger nur den Beginn des Chores durch eine Verkröpfung an den betreffenden Pfeilern kennzeichnender Folge.

Die Klosterkirche von Zwiefalten (1741—1753) (Fig. 97) kenne ich nur aus ungenügenden Zeichnungen, was ich um so mehr bedauere, da dieses Werk Fischers erst nach vollständigem Abbruch der alten entstand. Die stattliche Architektur der Seitenfaçaden, die mächtige Raumentfaltung in Grundriß und Querschnitt lassen ein Werk vermuthen, welches Ottobeuren wenig nachstehen dürfte. Auch hinsichtlich der Ausstattung des Baues mit Stukkarbeiten, Chorgestühl, welche als hervorragend gerühmt wird, vermag ich Näheres nicht anzugeben.

Unter den sonstigen Klosterbauten des an solchen gefegneten Landes, scheint hierher zu rechnen zu sein die Kirche des Konviktes Ehingen. (Fig. 98.) Der Grundriß des Baues besteht aus einem schön durchbildeten Kreuz mit kurzen Querschiffflügeln und, zur Seite der nur aus einem Joch bestehenden Langhausflügel, je einer schmalen Kapelle. Sie steht in enger Verbindung mit der Sorbonne und der Kollegienkirche in Salzburg. In der Façade kommt die derbe Kraft und die noch von der Renaissancezeit beeinflusste Schaffensart der schwäbischen Schule trefflich zur Geltung. Schon wird über dem Hauptfenster das ganze Hauptgefaß aufgebogen. Aber auch hier, wie in Irsee und zum Theil in Maria-Einsiedeln deckt sich die Architektur noch nicht ganz mit den Grundformen des Baues. Namentlich die Ausbildung des Giebels ist sehr mangelhaft gelöst. Um so edler ist die Innenarchitektur, welche in ihren großen und entschiedenen Formen der schönen Raumvertheilung völlig angemessen ist und, da Ehingen zu Vorder-Oesterreich gehörte, eine Mitwirkung des *Fischer von Erlach d. ä.* nicht ausschließt.

Das Kloster Obermerchthal, sowie das Schloß Untermerchthal und Schloß Mechenthal, welch' letzteres als Expositur zum Kloster Obermerchthal gehörte, werden weiter gerühmt. Ebenso die Klöster Schuffenreuth und Wafferau. Das stattliche und zierlich detailirte Schwurgericht zu Ulm gehört in eine Reihe mit den schwäbischen Klosterbauten.

Hier füge ich wohl am Besten die Besprechung zweier bayrischer Bauten, der Klosterkirchen von Dießen und jener von Neustift (1757) bei Freising an, welche beide dem Schaffenskreis *Effners* nahe stehen. Neustift nähert sich in seiner Innenarchitektur Fürstenfeldbruck, ist aber in der Länge des Hauptschiffes zu beschränkt, um zu gleicher

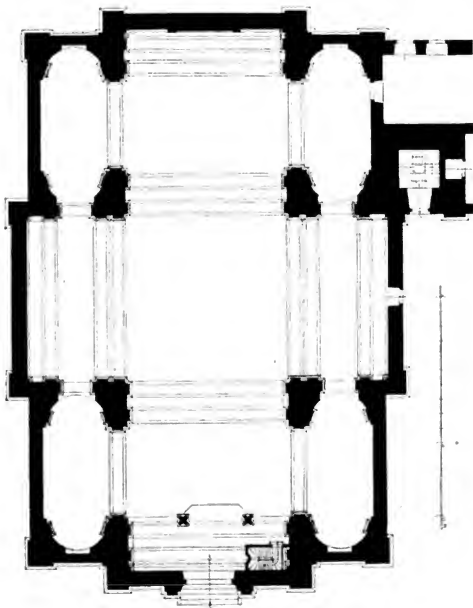


Fig. 68. Konviktskirche zu Ehingen, Grundriss.

Vollwirkung zu kommen, wie jener Bau. Die ganz ungenügende Fassade spricht dafür, daß nur äußere Umstände die Verlängerung des Baues hintanhielten. Dießen nähert sich im Grundriß dem Gefü in der Behandlung der überaus barocken Fassade dem *Viscardi*, während im Inneren Stukkateure und Maler nach Art der *Asam* mit großem Geschick ihr Wefen trieben.

Betrachtet man die älteren Innenräume der schwäbischen Klöster,

so findet man zunächst eine gewisse Bescheidenheit in der Ausstattung. Wo aber ein höherer Reichthum erstrebt wird, kommen ganz eigenartige Gestaltungen zu Tage. Als bezeichnendes Beispiel für dieselben ist die Einrichtung der Residenz zu Kempten (Fig. 99) zu nennen. Der äußerlich unscheinbare, wenn gleich weit ausgedehnte Bau entstammt dem 17. Jahrhundert, welchem auch der Fürstensaal, der bedeutendste Raum des Schlosses angehört. Die Stockwerkshöhen waren mithin gegeben und erschwerten dem Dekorateur die Arbeit. Es ist ein wildes Barock, vielleicht das Tollste was in Deutschland geschaffen wurde, eine Ueberbietung Meiffonnier's in den derberen Formen der italienischen Stukkateure. Die Ueberschneidungen der Linien durch plastische und gemalte Figuren, der Naturalismus der Auffassung wirkte hier in niederen Gelassen noch viel aufdringlicher. In den stark geschwungenen Gesimslinien, den Baldachinen und Netzwerken, den vertrackten Thürgewänden, der bunten Pracht der Farbe steckt aber ein gewaltiges Leben und eine starke Willenskraft, die nur hier im engen Raum sich allzu derb äußert. Nicht als Vorbilder, wohl aber zum Studium der zum Theil in entzückender Feinheit durchgebildeten Einzelheiten, des eigenartig und kräftig behandelten Rococo sind diese Räume zu empfehlen, namentlich der jetzige Gerichtssaal, der freilich zu allem anderen besser paßt, als zum trockenen Ernst der Amtshandlung.

All die genannten vorarlbergisch-schwäbischen Architekten haben einen Zug gemeinsam: das Ueberwiegen des schöpferischen Gedankens über die Sicherheit der ausführenden Hand. Diese nun, die verfeinerte Durchführung ihrer großen Raumentwürfe boten ihnen in erster Linie Münchner Meister. Nach und nach kam der ganze Südosten Deutschlands unter den Einfluß der gewaltigen Leistungen jener Künstler, welche am bayrischen Hofe, in einem reicheren und einheitlicheren Kunstleben die höchste Sicherheit in der Technik und ein Meisterthum erworben hatten, welches dem der Italiener sich unbeforgt zur Seite stellte.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen zwei Münchner Künstler die Führung im Ausbau der Räume, namentlich der Kirchen zu übernehmen, welche an Kraft und Geist alle ihre Vorgänger weit hinter sich ließen, Männer von einer geradezu staunenswerthen Arbeitskraft und einem schier unerschöpflichen Gedankenreichthum, die Brüder Asam.

Hans Georg Asam († 1696), ihr Vater, war an der Stiftskirche zu Hall als Maler thätig gewesen und wurde später Lehrer der Architektur in Prag. Die Kirche zu Benediktbeuren, welche er 1693 ausmalte,

ein ursprünglich mittelalterlicher, lang gestreckter Bau, ohne eigent-

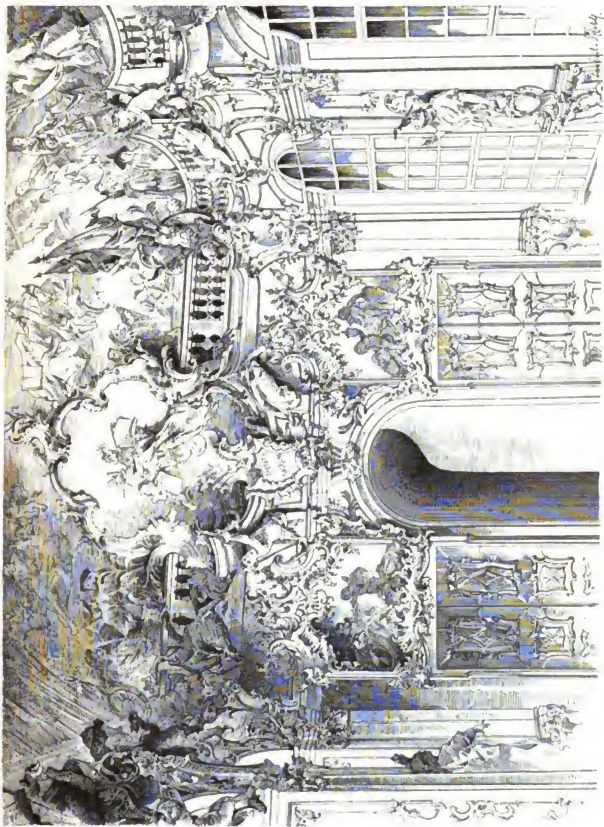


Fig. 99. Refektor zu Kempten, Gerichtsaal.

liches Querschiff, zeigt noch auffallend derbe, an die Tyroler Jesuitenbauten erinnernde Motive, namentlich in der Stuckierung. Sonst weiß

ich leider zu wenig über seine Kunstart, um nachweisen zu können, welchen Einfluß dieselbe auf seine beiden Söhne übte, auf *Cosmas Damian Asam* (geb. zu Benediktbeuren 1686 † 1742?) und auf *Egid Quirin Asam* (geb. zu Tegernsee, † nach 1746). Beide hatten sich in Rom gebildet, kamen dort in die Zeit, in welcher Pozzo auf der Höhe seines Ruhmes stand, der erstere als Maler, der letztere als Bildhauer und Stukateur. Wahrscheinlich trafen sie um 1715 in München ein, wo sie sich dauernd niederließen. Es ist bezeichnend, daß sie an den Hofbauten verhältnißmäßig wenig beschäftigt wurden. Cosmian malte zwar bis 1724 die Treppe und Kapelle zu Schleißheim. Aber seit *Cuvillies* in der Gunst des Kurfürsten die erste Stelle einnahm, sind sie ausschließlich am Kirchenbau thätig. Cosmian erhielt zwar den Titel eines Hofmalers, blieb aber dem städtischen Treiben fern und baute sich in Thalkirchen ein Schloßchen und dazu die Kapelle Maria-Einfiedeln, und schmückte es innen und außen mit Gemälden. Jetzt ist es abgetragen. Dagegen wurden mehrere Söhne Cosmian's Klosterleute und war die Thalkirchner Kapelle nicht das einzige Gotteshaus, welches die Brüder aus eigenen Mitteln hertellten. Das zeugt einentheils von völliger Hingabe an den Glauben, andernteils von der reichlichen Belohnung, welche sie im Dienst der Kirche fanden. Und wirklich ist die Zahl ihrer Arbeiten eine ungeheure. Es wäre wünschenswerth, daß wir über ihr arbeitreiches Leben genauere Aufschlüsse erhielten. Denn sie waren es, die weite Theile Süddeutschlands durch ein Menschenleben künstlerisch beherrschten und eine Anerkennung fonder gleichen genossen.

Die Reihenfolge ihrer Arbeiten festzustellen ist sehr schwierig. Außer den Fettdekorationen für die Vermählungsfeier Karl Albrecht's von Bayern (1722) gehören zu den ältesten Arbeiten Cosmian's die Malereien an der Decke von *Anton Gump's* Jakobskirche zu Innsbruck (1722—1723). Auch Beziehungen ihres Vaters weisen auf die Tyroler Schule hin. Aber die Malereien sind es nicht, welche uns hier beschäftigen, mehr die Stukaturen, welche sein Bruder Egid ausführte. Sie erinnern an die Arbeiten in der Münchner Theatinerkirche, enthalten noch viele Motive der italienischen Meister, beweisen jedoch schon ein außerordentliches Geschick und zeigen, wie Egid in mancher Beziehung über Gump stand. Denn über die schwierigen Punkte, wie über das Zusammen schneiden eines Halbbogens und eines Korbogens am Chor half er durch geschickt angebrachte Kinderfiguren und Spruchbänder dem Architekten hinweg und griff somit vermittelnd in den architektonischen Aufbau ein.

Ihre volle Kraft entfalteten die Meister zuerst am Dom zu Frei-

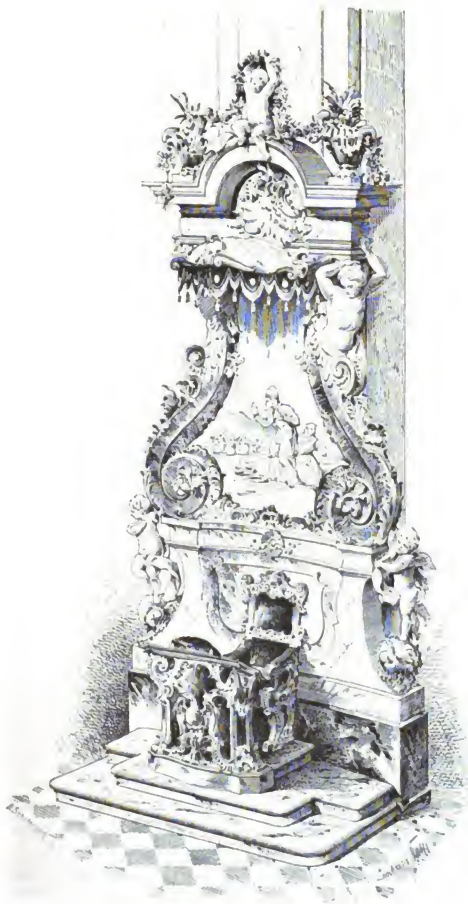


Fig. 100. Aus der Stiftskirche zu Maria-Einsiedeln.

sing (1723—1724), welchen sie nach Art der Carlone unter dem ungetheilten Beifall ihrer Auftraggeber völlig umgestalteten. Auf dem Stich, welchen sie nach Vollendung der Arbeit von derselben herausgaben, nennen sie sich „Germanos fratres“. Sie waren also trotz ihrer römischen Schule sich ihres Volksthumes durchaus bewußt. Der Bau besteht aus einer lang gestreckten romanischen Basilika, über deren niederen Seitenschiffen Emporen angelegt wurden. Oberhalb der die Pfeiler umkleidenden, reich mit Füllungen geschmückten und mit eigenartigem Kapitäl versehenen Pilaster und der verzierten Gebälkstücke zieht sich ein nach Art der österreichischen vorwiegend in Kurven gezeichnetes Gesims hin. Die Decke theilen einzelne Gurte in ungleiche, durch Rahmenwerk für Bildflächen abgetrennte Felder ein, in den schmalen Zwickeln befinden sich die willkürlich umrahmten Fenster des Obergadens. Das auf das Reichste über alle Bautheile verstreute Ornament ist reines Barock, theils in Stukk hergestellt, theils als solcher gemalt. Der Grund ist meist in Gold gemauert, die Farben des röthlichen Stukkes, des grünen Marmors stimmen trefflich zu dem hellen Silberton der Fresken, die Seitenaltäre sind weiß, die Kapitäle und Ornamente rofa, die Pilasterfüllungen schwarzgelber, die Sockel rothgefleckter Marmor, das Ganze strotzt von Reichthum der Formen und trotz des spärlich verwendeten Goldes blendender und überfluthender Prachtentfaltung. Hier, wo die Künstler sich frei entwickeln konnten, zeigten sie einestheils ihre enge Zugehörigkeit zu den Meistern der benachbarten katholisch-deutschen Lande, andernseits das Bestreben, die Italiener an Formenreichthum zu überbieten. Das Baugerüst scheint fast nicht stark genug die Ueberfülle des Schmuckes zu tragen, die Stimmung des Ganzen leidet entschieden unter der Masse derselben. Der jugendliche Eifer, viel und vielerlei zu geben, hat die Künstler entschieden zu weit geführt. Die Malerei entfaltet ihre architektonisch - perspektivischen Künfte ganz nach Pozzo's Vorgang. Es ist die Wirkung der Deckengemälde, wie bei allen Kirchen nur auf die Eintretenden berechnet. Vom Altar aus betrachtet, erscheinen die Deckenbilder geradezu als Unfinn. Das ist eine sehr bezeichnende Auffassung für das Agitatorische des damaligen Kirchenbaues. Er ist für den Eintretenden berechnet, für den Fremden, er sucht in erster Linie anzuziehen, die heiligste Stätte des Baues ist zugleich diejenige, von der man den Raum am wenigsten künstlerisch zu würdigen vermag: Nicht für den Altar, sondern für das Thor ist die dekorative Wirkung berechnet.

An den Arbeiten im Kloster Maria-Einfiedeln (1724—1726) (Fig. 91 und 100), wo die Asam die Unterkirche und das Oktogon ausschmückten, zeigt sich schon eine etwas geläutere Kunst. Man hat hier den

Meistern nicht nur das Ornament, sondern die ganze Ausgestaltung des Aufzuges zuzuschreiben, die Kurvenprofile, wie die eigenartigen Kapitäle, die kecken Aufrollungen der Gesimse an den Verkröpfungen, die derbe Barockgestaltung des Ornamentes, die in die Münchner Kunst durch Effner eingeführte Gliederung der Pilaster u. a. m. Auch hier ist der Reichtum ein außerordentlicher, die Kühnheit von Pinzel und Spachtel im höchsten Grade bewundernswerth, aber es sind doch einzelne Flächen frei gehalten und ist somit die Gesamtstimmung des Baues freier, klarer als zu Freising. Ein weiterer Ruf führte die Künstler nach Prag, wo sie die Kirche auf dem weißen Berge und den Speisefaal des Klosters St. Margareth ausschmückten (1728).

Den Einfluß Cuvillies' und des französischen Rococo erkennt man in den bald darauf entstehenden bayrischen Bauten der Asam, namentlich in der Ausschmückung der Kirche von Fürstenfeld bei München, bei welcher ihnen der Stukkateur *Francesco Appiani* zur Seite stand. Auf Kosten des Einflusses dieses Künstlers ist es vielleicht zu setzen, daß die Formen hier bereits strenger zu werden beginnen: die Kapitäle sind in klassischerer korinthischer Form, der Grundton der Ausmalung ist ein kälterer, die Formenbehandlung mehr der der Bibiena verwandt. Die graurothen Stukkmarmorsäulen mit gelbem und fleischfarbenem Stukk, vergoldeten Kapitälern, graugrünen Postamenten; die weiße Decke mit gelben und fleischfarbenen Ornamenten heben sich leicht von dem Braun der Altäre ab und geben der Kirche mehr den Eindruck des lichtvoll Vornehmen, als jenen des sprudelnden Formendranges, der in den vorher geschilderten Bauten obwaltet.

Die barocke Richtung der Brüder kommt an der Klosterkirche von Metten¹⁾ zur völligen Durchbildung, dessen Umbau 1709 oder mit der Grundsteinlegung 1720 begann und 1729 geweiht wurde, ein aus altem Bau entstandener, wenig bemerkenswerther Grundriß, während sich in der Architektur die Formen Effner's mit jenen der Asam mischen. Die Orgелеmpore zwischen den beiden Thürmen wurde mit besonderer Liebe ausgebildet. Im Kloster sind der Festsaal und die Bibliothek bemerkenswerth, ersterer durch ein von Atlanten getragenes, überreich verziertes Gewölbe, letztere durch reich geschwungene Linienführung im Grundriß und Aufriß. An der architektonischen Gestaltung der Fassade, welche durch zwei vor derselben angelegte Kuppelkapellen sehenswerther zu machen der Architekt bemüht war, haben die Laienbrüder *Albert Pärzl* sowie *Josef Holzinger* aus Schorfling in Oberösterreich sich betheiligt.

Die benachbarte Klosterkirche von Niederaltaich, eine groß-

¹⁾ Pater Rupert Mittermüller, das Kloster Metten und seine Äbte, Straubing 1856. Förderung und literarische Nachweise danke ich Herrn Pater Romanus in Metten.

artige romanisch-gothische Anlage, über deren niederen Seitenschiffen, wie zu Freising, Empore angelegt wurden, ist derber als jener Bau, den Profilen nach vielleicht nicht von den Afam selbst, aber doch ein ganz in ihrem Sinne ausgeschmücktes Bauwerk. Die Pilaster sind hier gekuppelt, die Abtönung der reichen Stukkatur ist eine ganz dem Weiß sich nähernde, so daß der in wildem Barock gezeichnete braune Altar scharf sich von der übrigen Architektur abhebt.

Weingarten, die schwäbische Klosterkirche malte Cosmian Afam aus, während *Diego Carlone* die Stukaturen lieferte.

Aehnlich der Freisinger Kirche hinsichtlich der Formenüberfülle ist die Stiftskirche von St. Emmeram zu Regensburg (1731--1733) in reichter Gestaltung umgeschaffen worden. Die Formen der Stukkierung zeigen jedoch bereits eine Neigung zum Rococo. Im Aufriß unterscheidet sich der Bau dadurch, daß Emporen über den Seitenschiffen nicht angebracht sind, in der Farbe durch das starke Einnischen von Grün, als den die Grundflächen beherrschenden Ton.

Vielfach entwickelten die beiden Brüder auch eine völlig selbständige, architektonische Thätigkeit. Als ein Erzeugniß dieser kann der Kongregationsaal in Ingolstadt gelten, ein rechtwinkliger Raum, dessen Wände höchst malerisch mit den Rückwänden des trefflich ausgeführten Gestühles gegliedert und weiterhin wie an der Fassade mit spielendem Stukkornament versehen sind. Neben der allgemeinen, durchaus malerischen Wirkung ist das gewaltige Deckengemälde sehenswerth, welches den ganzen Saal zu einer Komposition zusammenfaßt.

Die merkwürdigste Leistung beider Künstler, gewissermaßen ihr Schwanenfang ist die von ihnen auf eigene Kosten errichtete Johaneskirche zu München (1733--1746) (Fig. 101), welche in die Straßenflucht eingebaut, sich dem Grundstücke anbequemen mußte. Auf eine ovale Vorhalle folgt der Schiffsraum mit abgerundeten Ecken, Doppelpilastern und Flachnischen zwischen diesen als Gliederung. Der Chor bildet wieder ein Oval für sich. Um das Schiff zieht sich eine balkonartige Empore, welche durch eine breite Kehle getragen wird und unterhalb der Balustrade durch frei ausgebildete Laubgehänge geziert ist. Die Gebälkstücke über den Pilasterpaaren ziehen sich in zwei Kurvenlinien zusammen und vermitteln so, daß über ihnen im Obergeschoß nur eine verkröpfte Herme die Wände gliedert. Zwischen den Hermen sind Nischen und Fenster in reicher Abwechslung angeordnet. Das Gurtgesims fucht durch abwärts gebogene Kurven den Eindruck einer Querschiffanlage zu schaffen, welcher durch die großartige Deckenmalerei noch erhöht wird. Das Ganze ist sehr eng und dem entsprechend sind auch die Gewölbefresken erfunden. Da der Standpunkt des Beschauers im

Räume gefichert war, konnte der Meister eine erhöhte perspektivische Wirkung schaffen. Er brachte einen gothischen Dom, Pyramiden und sonst hochragende Architekturen in kühner Unteransicht an, damit dem Bilde der Eindruck der unendlichen Perspektive nach oben eigen werde. Es ist wohl kaum je ein phantastischerer Kirchenraum geschaffen, selten

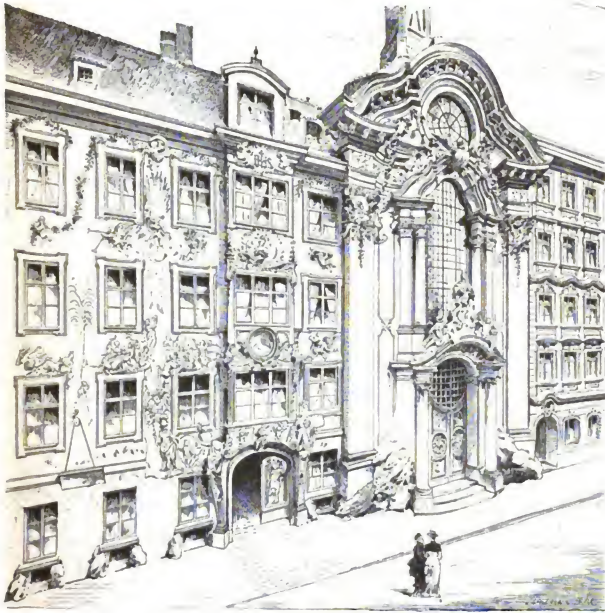


Fig. 101. Afam-Haus und Johanneskirche zu München.

eine solche Formenfluth auf ein räumlich so enges Gebiet ausgegossen worden. So bildet die Johanneskirche einen denkwürdigen Höhepunkt der Barockkunst, der zu einem Rückblick auffordert. Wie weit entfernt ist ihre Eigenart von der italienischer Bauten, von der tieflinnigen, grübelnden Art der Guarini, von der noch ganz architektonisch empfindenden Kunstweise des Pozzo oder der Bibiena? Die Gestaltungsfreudigkeit

Deutschlands hat alle diese überboten, es hat sich in den beiden Asam eine derartige Mischung aller Kunstarten vollzogen, sie sind so sehr Maler, Bildhauer und Architekten zugleich geworden, daß man kaum ein Glied dieser oder jener Kunst zuzuschreiben vermag. Die trennenden Anschauungen in den verschiedenen Kunstgebieten sind durch die völlige Vereinigung in der Hand dieser unerhört vielseitigen Meister verschwunden. Jede Form nimmt von der Nachbarkunst einen Anklang auf, die Architektur wird plastisch-malerisch, die Plastik erhält statische Funktionen und Farbe, die Malerei stimmt das Ganze zu einem Bilde und sucht die Grenzen der Künste zu verdecken. Wenn es die höchste Aufgabe der Kunst ist, eine geistige Einheit im Werke darzustellen, wenn die völlige Harmonie und innige Verschmelzung aller Glieder zum Ganzen als eine ideale Forderung betrachtet wird, so möchte man die Johanneskirche und die ihr geistig verwandten Bauten ebenso für die höchsten Kunstleistungen halten, als es die Kunstgenossen ihrer Schöpfer thaten. Aber schnell folgte diesem Lobe der herbe Tadel. Sobald man sich der Einzelsätze der Kunst bewußt wurde, sobald man die trennenden, für jede Schaffensart verschiedenen Forderungen feststellte, mußte sich zeigen, daß keine Kunst ihre Aufgabe erfüllte, daß jede das Unrechte, Unsinvolle zu leiten sich unterfange. Was kurz vorher als höchste Meisterschaft gegolten hatte, verlief dem Gespött, was als größte Kunstleistung gepriesen worden war, erschien unverständlich, weil den ersten Sätzen des ästhetisirenden Schönheitsbegriffes widersprechend. Innerhalb eines Menschenlebens verwandelte sich in häßlich und abgeschmackt, was vorher schön und geistvoll gewesen war, ohne daß sich im Werke etwas geändert hätte!

Die Fassade der Johanneskirche ist weniger gelungen, als das Innere. Auch hier bewegen sich die Meister völlig frei, sie verzichten auf ein festes architektonisches Gerippe. Ein mehrfach geschwungener Giebel, das willkürlich gezeichnete Portal bilden die Haupttheile. Ungleich reizvoller ist das anstoßende Wohngebäude, dessen Ausschmückung der Stukateur übernahm und mit außerordentlicher Anmuth in heiterster Wirkung durchführte.

In München waren die Meister sonst nur durch kleinere Aufträge beschäftigt. Die Dreifaltigkeitskirche, welche *Viscardi* in kräftigem Barock errichtete, erhielt durch sie ihre nicht eben bemerkenswerthe innere Ausstattung (1718), die Damentiftskirche, ein Werk des *Günzrhainer*, dagegen eine überaus zierliche und geistvolle Stukkierung, welche neuerdings trefflich ergänzt wurde. Die St. Annakirche (1727—1730), deren Hauptglied eine Flachkuppel von ovalem Grundplan ist, erhielt vielleicht auch durch die Asam ihre architektonische Gestaltung.



Fig. 102. Stiftskirche zu Ettal. System der Hauptkuppel mit Blick in den Altarraum.

Zahlreiche von Afam weiter noch ausgeschmückte Kirchen nennen die Künstlerlexika. Da ich dieselben nicht sah, muß ich es Anderen überlassen, sie kunsthistorisch zu würdigen.

Es ist selbstverständlich, daß die Brüder Afam nicht allein diese Werke zu schaffen vermochten. Eine stattliche Schaar von Schülern bildete sich an ihren Werken heran. Unter diesen ist *Mathäus Gindler* (*Günther*, geb. zu Bifenberg im Lechkreise 1705, † zu Augsburg nach 1780 zu nennen). Auch er war wie Cosmian vorzugsweise Maler, doch zugleich der Umbildner ganzer Kirchenanlagen. Der Pfarrkirche zu Wilten bei Innsbruck (1754), das Werk *Penz*, gab er durch seine feine Rococodekoration an Decke, Zwickeln und Wandflächen, durch die geschickte Abfärbung derselben in leichten Tönen eine zwar von der derb plattischen Behandlung der Architektur absteckende, aber deren Plumpheiten fein vermittelnde Ausschmückung. Die einfache Landkirche zu Mittenwald wußte er durch einen 1746 vollendeten Umbau eine wahrhaft künstlerische Innengestaltung, stattliche Verhältnisse zu geben.

Derselben Schule gehört *Christof Thomas Schöffler* (*Scheffler*, geb. 1700, † zu Augsburg 1756) an; welcher die alte Kapelle zu Regensburg ganz im Geiste der Afam doch in fast noch bewegteren Formen umgestaltete.

Als ein selbständiger, doch den Afam stilistisch nahe stehender Künstler entwickelt sich *Franz Feichtmayr* (von Ammergau), der in Augsburg sich niederließ und mit seinen Söhnen, darunter *Franz Xaver*, späterer Hofftukkateur in München, sowie seinem jüngeren, doch bedeutenderen Bruder *Johann Michael* eine ausgebreitete Thätigkeit entfaltete. Der letztere ist namentlich an der Ausbildung der Stiftskirche zu Ottobeuren hervorragend thätig gewesen.

In Augsburg selbst fand die Architektur zu jener Zeit keinen rechten Boden. Die von *Gabriellis* ausgeführte Kapelle am Dom (1735) wird als die Hauptschöpfung jener Zeit erwähnt. Ein Pater *Bernhart Stuart*, aus dem Regensburg'schen Schottenkloster, baute das Theater der Jesuiten (1739), verweilte aber nicht lange in der Stadt. 1741 wurde er wegen der Münsterkirche von Zwiefalten um Rath gefragt. Dafür waren die Maler um so eifriger am Werk, die Bauhätigkeit an sich zu ziehen. Unter diesen ragt der als Façadenmaler schon genannte *Johann Georg Bergmüller* (geb. zu Türkheim 1688, † zu Augsburg 1762) hervor, der in den Niederlanden und unter Maratta gebildet, sich in der Herausgabe eines Werkes über den „Geometrischen Maßstab der Säulenordnung“ als ein wohl vorbereiteter Baukünstler erwies. Von ihm ist die Kreuzkirche zu Augsburg (1713) ausgemalt, eine elegant umgeänderte, späthgothische Kirche. Die Pfeiler

derfelben find zu fchönen rofa Stukkmarmorfäulen geworden, welche über reich vergoldetem Kapitäl ein Gebälkftück tragen. Die Decke ift zierlich abgetheilt, im langen Chor eine Kuppel eingefügt. Das Ganze erinnert an Genuefer Kirchen. Von ihm wurde auch die Barfüßlerkirche in ähnlicher Weife ausgeftattet. Doch ift hier das Mittelfchiff flach überdeckt, mit einer zierlich ftukkierten Hohlkehle verfehen. Räumlich bedeutender, doch künftlerifch weniger abgerundet erfcheint die urfprünglich romanifche Moritzkirche, bei welcher die alte Anlage zu wenig mit der neuen Ausftattung in Einklang gebracht wurde.

Vieles, vielleicht zum Theil das Wichtigere unter den Bauten Süd-Bayerns habe ich nicht gefehen, Pläne oder gute Aufnahmen waren mir nicht zugänglich. Es ift hier ein breites Feld für wirkungsvolle Einzelforfchungen offen. Denn wohin man in Südbayern kommt, findet man noch außerordentlich viel Sehenswerthes. Ich bin mir völlig bewußt, keine erfchöpfende Ueberficht felbft über das Bedeutendere gegeben zu haben.

Einen Bau muß ich jedoch noch erwähnen, welcher vielleicht den Höhepunkt der Kunftentfaltung der bayrifchen Barockarchitektur bezeichnet, deffen Architekten ich jedoch nicht kenne: Die nach einem Brand von 1744 erneuerte Stiftskirche zu Ettal¹⁾ (Fig. 102). Ausgemalt wurde die Kirche durch *Jacob Zeller* (von Reutte, 1752), während *Martin Knoller* 1784 die Kuppel mit feinen mächtigen Fresken zierte. Es liegt dem Bau eine eigenartige gothifche Anlage zu Grunde. Um einen Mittelpfeiler legte fich ein Zwölfeck, um diefes ein entfprechender Umgang. Starke Strebepfeiler waren der Umfaßungsmauer angefügt, zwischen welchen ein niederer, zweiter Umgang eingefügt war. Der Umbau ließ nur diefen beftehen und bildete das ganze Achteck zu einem Kuppelraum von mächtiger Wirkung. An Stelle des alten Chores aber wurde eine neue, doch in ihrer Marmorverkleidung wohl erft um 1780 vollendete Centralanlage, ein Oval, abermals mit einem Umgang gefchaffen, doch fo, daß diefe kein Oberlicht hat, alfo dunkler ift, als der von den großen Tambourfenftern aus licht durchflutete Vorraum. Es ergiebt fich mithin eine etwa St. Maria della salute in Venedig verwandte Anlage von reichfter Detailentfaltung und überaus großartiger Raumentwicklung. Im Aeußeren verkündet die unfertige, durch zwei an das vordere Bogenftück des Umganges gelegte Anfwünge mit zwei Eckthürmen verbundene Façade in kräftig voller Formenfprache ein hervorragendes Kunftwerk. Die Strebebogen find über diefem Bautheil zu Kon-

1) Dr. H. Holland, Ludwig der Bayer und fein Stift Ettal, München, 1860.

solten umgestaltet, die Kuppel bekrönt wirkungsvoll das Ganze. Ein Versuch, die Seitenfakaden künstlerisch zu ordnen, wurde gar nicht gemacht. Es besteht hierin ein Zwiespalt zwischen der Behandlung des Architektonischen außen und innen. Denn bei ersterem erkennt man die derbe Kraft von Meistern, die der römischen Schule der Fuga nicht ferne stehen, bei letzteren ein vom Stukkateur eingeführtes, vielfach unsymmetrisch behandeltes, feines Barock, während das architektonische Detail, die Kurvenprofile, die Vorliebe für Hermen auf österreichische Meister oder auf *Effner* hinweisen.

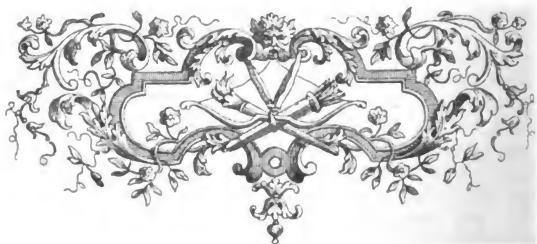




Fig. 103. Aus Kloster Oberzell.

VI. KAPITEL.

FRANKEN UND DIE RHEINLANDE.

Es war ein langer und abwechslungsreicher Weg, welcher von Waldfaffen nach den öfterreichischen Landen führte. Aber kaum minder beachtenswerth ist die Straße, welche dem Wasserlauf des Maines folgend, von den Höhen des Fichtelgebirges die Kunst nach dem Westen leitete.

Schon nannten wir als den Führer auf diesem Wege den Meister *Johann Leonhard Dientzenhofer* († nach Klemm vor 1711¹⁾). Er war der ächte Nachfolger des Erbauers des Wald-

¹⁾ Bericht über den Kunstverein zu Bamberg, Bamberg, 1843. Heller, Die Familie Dientzenhofer als Baumeister in Franken. Chr. G. v. Murr, Merkwürdigkeiten von Bamberg. Nürnberg, 1799. Friedrich Leiß, Bamberg, V. Auflage. Bamberg, 1879. J. H. Jäck, Pantheon. Erlangen, 1823. J. G. Heinritz, Verfasser einer Geschichte der Stadt Bayreuth, Bayreuth, 1823. Besondere Förderung in der Kenntniß der fränkischen Kunstgeschichte erfuhr ich durch Herrn Universitätsbibliothekar Dr. K. K. Müller in Würzburg und durch die von demselben aufgefundenen Bände Handzeichnungen der fränkischen Meister. Mein Dank hierfür sei auch an dieser Stelle wiederholt.

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

fassener „Käppele“. Denn er zeigt uns in einer Reihe höchst merkwürdiger Pläne für eine Wallfahrtskirche zu Burgwindheim, wie sehr ihn die dort niedergelegten Gedanken beschäftigten. Der, so viel ich weiß, nicht ausgeführte Bau, sollte den heiligen Wunden geweiht werden, deren bekanntlich vier verehrt werden. Dem entsprechend ordnete der Meister eine vierseitige Anlage an, indem er zunächst an ein Quadrat, ganz nach Vorbild des „Käppele“ vier Halbkreisabfiden und vier Rundthürme setzte, später aber in immer neugefalteten „Konzepten“ mehr und mehr zu von Guarini beeinflussten Rundformen gelangte. Unermüdlich ist er auch in der Ausbildung der Façaden, immer wieder versucht er das schwere Werk, die ungelinke Masse seiner Grundriffe nach außen malerisch und wirkungsvoll durchzubilden.

Das Käppele bei Würzburg, die Liebfrauenkirche auf dem St. Nikolausberge (1684—1699) entstand um jene Zeit, ein Bau, der zwar von zwei dortigen Meistern *Peter Weinspeiser* und *Jörg Schüglic* geleitet wurde. In seinem 1713, und durch *Balthasar Neumann* seit 1736 veränderten Ansehen läßt sich als Kern eine ähnliche Anlage erkennen, ein Quadrat mit drei Abfiden. An die vierte Seite lehnt sich eine Vorhalle mit zwei flankirenden, achteckigen Thürmen. Es könnte mithin sehr wohl der Bau von Dientzenhofer geplant sein.

Einer seiner größten Aufträge war der Umbau des Cisterzienerklosters Ebrach (1686), welchen ich nur aus den zahlreichen Plänen in der K. Universitätsbibliothek zu Würzburg kenne. Der Meister wollte an die gothische Kirche eine Gruppe langgestreckter Baulichkeiten um acht rechtwinklige Höfe legen. Die ungeheuren Massen der weiten Fronten wußte er freilich nur in bescheidener Weise zu gliedern, und zwar bewegte er sich bei den Außenansichten durchweg in den Formen der Prager Burg, in einem sich hie und da zu Pilastern steigenden flachen Lisenenwerk, während die inneren durch die Arkaden des Erdgeschosses etwas mehr Leben erhielten. Auch im Grundriß kommt die Anlage nirgends zu rechter Freiheit und Entfaltung. Auch das Kloster Schöenthal in Württemberg scheint nach den wenigen mir bekannten Ansichten ähnlicher Gestaltung gewesen zu sein, wie denn auch diese in dem durch die prachtvolle Lage ausgezeichneten Benediktinerkloster Michelsberg zu Bamberg (1689—1725) zum Ausdruck kommt, dessen Umbau Dientzenhofer 1696 einleitete. Ich vermag aber höchstens die malerische Empore in der Kirche seinem Entwurfe zuzuschreiben.

Im Jahre 1696 war Dientzenhofer als Hof- und Landbaumeister des Bayreuther Hofes angestellt worden und dadurch mit den dortigen protestantischen Meistern in Verbindung getreten. Die Folge hievon war, daß er die architektonische Veröffentlichung des *Dieussart* zum zweiten-

mal herausgab, mithin zu theoretischen Arbeiten veranlaßt wurde, die sonst wenig in der Eigenart der Barokarchitekten lagen. Es wechelt nun in der Folge der künstlerische Grundzug der Bauten des Meisters, der zwischen dem barocken Drang Guarini's, dem deutschen Bethätigungseifer und der hugenottischen Verständigkeit einen Mittelweg anstrebte.

So erkennt man an der Karmeliterkirche zu Bamberg eine gewisse Befangenheit in der akademischen Regel. Schwer empfindet man, daß das alte, aus dem 12. Jahrhundert stammende Kloster, dessen großartiger Kreuzgang die einstige Schönheit ahnen läßt, 1694¹⁾ dem Bau unseres Meisters weichen mußte. Das Innere der Kirche habe ich nicht gesehen. In der Fassade bekundet sich ein fleißiges Studium der Italiener und eine richtige Behandlung ihrer Ordnungen, einer unteren dorischen und oberen jonischen. Nur in der kräftigen Bildung des Thores und des darüber sich öffnenden Fensters erkennt man *Petrini's* Einfluß. Das hohe Giebelfeld mit ovalem Fenster bekrönt den wenig bedeutenden Bau.

Auch die umfangreichste Dientzenhofer zu Theil gewordene Profan-Aufgabe hat er in nüchterner Weise gelöst: der Bau der Residenz zu Würzburg. Allerdings ist nur ein Theil des großartigen Planes verwirklicht worden, welchen Fürstbischhof Lothar Franz aufzuführen gedachte. Die Residenz sollte aus einem mächtigen, in der Queraxe des Domes projektierten Mittelbau mit stattlichem Hauptportale und zwei in Osten und Westen angelehnten Seitenflügeln bestehen, welche in thurmähnlichen Pavillons endeten. Nur der östliche Theil dieses seit 1695 begonnenen Baues kam zur Ausführung, das Mittel und die westlicheren Flügel waren noch nicht begonnen, als 1705 die Arbeiten eingestellt wurden.

Der westöstliche Flügel, die Rücklage des ursprünglichen Planes, ist dreistöckig. Die drei Ordnungen gliedern sich in schematischer Weise. Die Verkleidungen der Fenster und der Giebel über denselben bieten nichts Bemerkenswerthes — gesunde, doch etwas nüchterne Formen. Auch das Portal ist — weil eigentlich ein Nebenportal — von geringer Bedeutung. Der kräftig gegen Süden vorspringende Eckpavillon ist dagegen vierstöckig und von einem mit Figuren geschmückten Giebel bekrönt. Die etwas nüchterne und eintönige Wirkung des Ganzen darf dem Baumeister nicht eigentlich zum Vorwurf gemacht werden, da er sichtlich mit feinen Mitteln zurückhielt, um sie im Mittelbau zur höchsten Entfaltung zu bringen. Das Schloß ist ein Witz, dessen Pointe einstweilen verschwiegen wurde.

Die Unfertigkeit spricht sich auch in der Grundrißbildung aus, welcher der Mittelpunkt nur zu deutlich fehlt. Die Veröffentlichung der

¹⁾ Nach Heller 1692.

Pläne des Baues, welche noch im Archiv zu Bamberg erhalten sind, wird dem Bau erst eine kunsthistorische Stellung geben. Die Dekorationen bieten zwar manches Beachtenswerthe, können sich aber z. B. mit denjenigen des Würzburger Schlosses keineswegs messen. Manches scheint auch wesentlich neueren Datums, als der Bau selbst. Unter den Sälen ist der Kaiseraal durch seine Bemalung mit schweren Ornamenten an Wand und Decke, seine derben in Fresko ausgeführten Kaiserbilder und ein riesiges Deckenbild, eine Allegorie der Tugenden eines großen Herrschers, bemerkenswerth. Alles dies ist 1726 von dem Innsbrucker *M. M. Seidl* gemalt. Es zeigt sich an der Farbengebung, wie außerordentlich der koloristische Einfluß Tiepolo's war, der die deutliche Malerei aus dem schweren Braun der römischen Manieristen zu einem heiteren Silberton befreite.

Das Kloster Banz¹⁾, dessen Kirche erst 1719 geweiht wurde, bietet wenig Interessantes. Der mächtige Hauptbau, welcher zwei Höfe und ein Gärtchen umspannt, verfehlt allerdings nicht in seiner Gesamtanlage, namentlich in dem giebelbekrönten, durch eine Rampe hoch über den Hof erhobenen Mittelbau eine stattliche Wirkung. Nur der jetzt nach einer Sammlung von Gruppenbildern benannte Cosmoramenaal zeigt in seiner kräftigen Stukkirkung, namentlich den reich und kräftig gebildeten Fensterverdachungen die Hand unseres Meisters. Diese dürfte auch in den Eckpavillons der stattlichen Hofbauten sich bemerkbar machen. Von der Ausstattung der Kirche sei noch der reich durchgebildete Altar bemerkt: Eine offene Säulenhalle umgibt den ziemlich lang gestreckten Bautheil, so daß dieser in dem Durchblick nach der reich verzierten Rückwand noch ausgedehnter und phantastischer erscheint. Ueber den ganz vergoldeten Säulen des Altars, schwebt auf Wolken der heilige Bernhard in himmlischer Glorie von Engeln umgeben, im Hintergrund des „Sommerchores“ sieht man ein riesiges Altarbild, die Enthauptung des heiligen Dyonisius darstellend, überall sich überschneidende, geschwungene Linien, ein genial vorbereitetes, aber wenig erfreuliches Gemisch von architektonischen Gliederungen, Skulpturen, Bildern u. s. w.

Die Pläne in der Würzburger Universitätsbibliothek lehren aber auch, wie sehr sich Dientzenhofer um eigenartige Grundrißlösungen auch für den Profanbau mühte. Seine Entwürfe für Gartenhäuser für den Ebracher Abteigarten, seine Amtshöfe für Sultzhelm, Unterschwabach geben hiefür Kunde. Bemerkenswerth noch erscheinen seine Pläne für Ellwangen und für Worms, deren nähere Bestim-

¹⁾ Dr. C. Theodori, Gesch. und Besch. des Schlosses Banz, Lichtenfels, 1880. Joh. C. Ropelt, Besch. des Hochstifts Bamberg, Nürnberg, 1801.

mung ich leider nicht anzugeben vermag. Die barocke Seite seines künstlerischen Könnens äußerte sich aber an einem Mainzer Bauwerk.

Der Kurfürst Lothar Franz von Schönborn (1695—1728) hatte den Plan, vor der Stadt am Rheinufer sich ein Luftschloß Favorite¹⁾ zu errichten. Daselbe ist bei der Belagerung von 1793 zerstört worden, später (1820) durch *Peter Wolf* aus Mainz († 1833) verändert wieder aufgebaut und dann abermals durch die Bahnbauten zerstört worden, und bildet nun in gänzlich veränderter Form, als „Anlagen“, einen beliebten Luftort der Mainzer Bürgerschaft und Garnison.

Die Anlage der Favorite, deren Gartenplan dem *H. Hesse* zugeschrieben wird, war eine überaus eigenartige. Man betrat von der Stadtseite zunächst einen Boulingreen, über welchen sich eine Promenaden-Allee hinzog. Den zweiten Abschnitt des auf der Berglehne nach dem Rhein angeordneten Gartens bildete eine mächtige Fontainenanlage: Oben Pluto und Proserpina vor einer Grotte, Kaskaden zwischen den hohen beschnittenen Taxuswänden der Irrgärten, unten ein mit offener Bogenhalle gegen den Rhein abgeschlossener Teich mit Fontainen zwischen zierlichen Blumenparquets. Der letzte Abschnitt endlich enthielt die Baulichkeiten: Auf der Höhe das Orangeriehaus, ein stattlicher Bau mit giebelbekröntem, reich entwickelten Mittelrisalit und zwei Flügeln von je fünf Fenstern zwischen voll und reich gebildeten korinthischen Pilastern. Es ist dies also eine Nachbildung des Schlosses Marly. Das Detail der Thüren und der Fenster, der über ihnen angebrachten Ochsenaugen, das verkröpfte Gebälk, Alles ist von barockster Bildung. Wie Kulissen des gleichzeitigen Theaters stehen vor der Orangerie zu beiden Seiten je drei fast quadratische Pavillons. Jedes vordere Paar ist ein Beträchtliches vor das hintere von der Mittelaxe hinweggerückt, die ein größerer Teich mit der zu Füßen der Orangerie angebrachten Thetisgrotte einnimmt. Jedes ist auch auf eine etwas niedrigere Terrasse gesetzt. Jedes Paar zeigt endlich eine andere architektonische Durchbildung, sei es mit jonischen Pilastern, oder ohne solche mit figürlicher Ornamentation der Wandflächen oder mit toskanischen Halbsäulen. Jeder dieser Pavillons beherbergt eine Wohnung von bescheidener Ausdehnung im Erdgeschoß und ein durch Ochsenaugen erleuchtetes Mezzanin. An Stelle der Rampe zu dieser großen Bühne tritt eine doppelte Terrassenanlage mit großartiger Fontaine und reichem figürlichen Schmuck. Darunter zieht sich zum Schein ein Blumenparterre hin, dessen linke Seite ein Gartenhaus einrahmt. Dieses enthielt einige stattliche Festräume, namentlich einen reich mit Malerei verzierten Saal und

¹⁾ S. Kleiner, Die Kurf.-Mayntzische Favorite, Augsburg, 1726.

war über eine stattliche Freitreppe zugänglich, welche Statuen tanzender und musizirender Männer und Frauen im Zeitkostüm schmückten.

Das Ganze unterscheidet sich wesentlich von andern deutschen Schloßanlagen als eine Nachahmung von Marly. Auch gilt *Boffrand* als der Schöpfer des Planes. Die Gesamtanlage des Favorite litt an empfindlichen Mängeln. Das Nebeneinander der einzelnen Gruppen entspricht wenig dem sonst in jener Zeit so mächtigen landschaftlichen Kompositionstalent, jenem Streben nach einheitlicher Prachtentfaltung, nach großartigen Durchblicken und übersichtlicher Klarheit. Bemerkenswerth ist die Uebertragung der Sceneneinrichtung der Bühne, die sonst wohl in den Naturtheatern des Parks häufig vorkam auf die Gesamtanlage des fürstlichen Hofes. Betrachtungen über das Theatralische des gesamten Bauwesens jener Zeit liegen nahe. Auch die Formgebung, namentlich der Wechsel der dekorativen Umkleidung an den sonst ganz gleichartigen Pavillons, durch welchen gewissermaßen das Fehlen einer inneren Nothwendigkeit derselben klar gelegt wird, weisen auf einen Mangel der künstlerischen Selbständigkeit hin, der ein Merkmal des fränkischen Meisters gewesen zu sein scheint, ob ihm gleich Phantasie genug zu Gebote stand, sobald die Schwingen derselben durch die Befreiung von der Regel der älteren Meister gelöst waren.

Namentlich in dem letzten, glänzendsten Werk unseres Meisters spricht sich die Anlehnung an fremde Kunstformen, hier namentlich an *Paul Deckers* seit 1711 erscheinenden „Fürstlichen Baumeister“ deutlich aus, in dem höchst bedeutenden Bau des Schlosses zu Pommersfelden (1711—1718), drei Stunden von Bamberg, einer der großartigsten Palaßanlagen der ganzen Periode. Auch dieser Bau ist für die Grafen Schönborn aufgeführt worden. Die Notiz Heller's, daß denselben ein Jesuit *Loyson* errichtet habe, dürfte nach den sonstigen Quellen und der Vergleichung mit anderen Bauwerken sich als unbegründet erweisen.

Allerdings sagt die Markgräfin Friederike von Bayreuth¹⁾, Friedrich des Großen geistreiche Schwester, mit Recht von dem Aeußeren des Baues, den sie 1735 besuchte, er sei von viereckiger Gestalt und so, daß er von Weitem einem Haufen Steine gleiche. Das Aeußere sei voller Fehler, sobald man aber in den Hof einträte, werde die von dem Schloß gewonnene Meinung alsbald umgestimmt, und erkenne man nun erst den Bau beherrschenden Zug von Großartigkeit. Und so ist es in Wirklichkeit. Die Façadengestaltung leidet unter dem allzu mächtigen Dach. Die verkröpften Eckpilaster der Pavillons gliedern

¹⁾ Frederique Sophie Wilhelmine, Markgrave de Bareith, Memoires, Braunschweig, 1810.

diese nach der allzu mächtigen Gartenseite zu nicht genug. Dagegen gewinnt die Außenarchitektur, sobald man der Hofseite des hufeisenförmigen Baues ansichtig wird. Der Mittelbau tritt kräftig hervor, er ist durch die beiden oberen Geschosse theilende Halbfäulen und einen hohen, von Statuen bekrönten Giebel gegliedert. Gegenüber liegen im Halbkreis geordnet die niederen Wirthschafts- und Stallgebäude. Die volle Kraft der dekorativen Ausstattung im Inneren ist auf das Treppenhaus verlegt. Es ist dies also eine weitere Fortbildung der schon bei den deutschen Renaissance-Schlössern hervortretenden, in Italien weitergebildeten Vorliebe gerade für diesen Bauheil. In zwei Armen steigt die Treppe frei zum Hauptgeschoß auf. Hier umgiebt sie eine Halle von korinthischen Doppelfäulen, über welchen eine Bogenreihe dem Obergeschoß sich öffnet. Eine mächtige Kehle, ein entsprechendes Deckengemälde schließen den Raum ab, dessen großartige malerische Wirkung durch einen halbkreisförmigen Anbau im Hauptgeschoß, durch ein rundes Oberlicht über diesem und durch dasselbe umkleidende reiche, plastische Gestaltungen erhöht wird. Nicht minder großartig ist der Festsaal mit seinen stattlichen Säulen, seiner kühn barocken Deckenentfaltung, seinen Stukk-Kaminen und Bildern in den bewegtesten Umrisslinien.

Die ganze Feinheit des deutschen Barocktiles tritt jedoch in den kleinen Nebenräumen zu Tage, in welchen sich chinesische mit süd-deutschen Motiven mischen. Vor Allem aber äußert sich der deutsche Sinn für fleißiges kleinkünstlerisches Schaffen in allen Theilen, bis in den mit den reichsten Materialien eingelegten Fußboden, in liebenswürdigster Weise.

Von Dientzenhofer dürfte auch noch das Schloß Gaibach in Unterfranken stammen, dessen inmitten einer Festung sich aufbauende Anlage wenig Künstlerisches bietet, dessen Garten aber, nach den alten Stichen von Pfeffel, meiner einzigen Quelle der Anschauung für den Bau, vieles Interessante bot.

In den fränkischen Städten gab sich damals ein reicher und beachtenswerther Aufschwung des bürgerlichen Bauwesens kund. Sie entwickelten sich zu unverkennbarer Blüthe, dem derben Sinn ihrer Baumeister entsprechend, in bewegten, malerischen Formen ihre Wohnstätten ausgestaltend. Freilich werden diejenigen Häuser, welche der Lebenszeit Dientzenhofer's angehören, wesentlich überholt, durch die, welche ihnen nachfolgten.

Unter den Privatbauten, welche Dientzenhofer in Bamberg zugeschrieben werden, nehmen diejenigen den ersten Rang ein, welche ein reicher Sonderling, der Archivar S. J. Boettinger errichten ließ. Das

ältere (1680), Alte Judenstraße 14 (Fig. 104), erinnert in seiner Grundrißgestaltung, in der geschickten Benutzung des stark aufsteigenden Terrains an genuefer Vorbilder. Die Treppenanlage, die doppelten Gartenterrassen, welche den Hof um den mit drei Flügeln darum gruppierten Bau abschließt, helfen zu diesem Eindruck mit. Die Fassade ist von großem Reichthum, tuppig und barock, in den Formen zum Theil sogar roh und unklar. Prächtigt ist der große Hauptaal im oberen Stock stukkirt, dessen Decke große Gemälde, Allegorien des Ruhmes, der Gerechtigkeit und des Reichthumes, von Genien umgeben, Werke von tüchtiger Farbengebung, kriegerische Embleme in Stukk u. dergl. zieren die Säle, welche die moderne Dekoration der Wände auf das Widrigste entstellte.

Das zweite dieser Gebäude ist wohl zweifellos ein Werk des *Balthasar Neumann*. Aber auch sonst finden sich Wohnhäuser, in welchen der Putz und die Steinarbeit wetteifern, malerische Wirkungen zu schaffen.

Es ist schwer, die Beschreibung eines der Bamberger Residenz naheliegenden Baues an anderer Stelle einzufügen, als in unmittelbarem Anschluß an Dientzenhofer, nämlich die des Schlosses zu Raftatt. Auch dieses ist im Gegensatz zu fast allen gleichzeitigen Werken der Umgegend durch drei schwunglos ausgebildete Ordnungen gegliedert. Die stattliche, zweiarmige, durch Oberlicht erhellte Treppe, der große Festaal in der Mitte mit feinen mächtigen Stukkmarmorpilastern, die derb barocke Ausstattung der übrigen Räume, namentlich eines prächtigen Eckzimmers im rechten Flügel, bei welcher Stukk, helle in weiß abgetönte Farben und tiefer gestimmte, jetzt zumeist entfernte Bilder, sowie treffliche Auslegung des Fußbodens die wichtigsten Schmuckmittel abgeben, Alles dies verdiente einem höheren Zweck zu dienen als jetzt, wo es als Militärmagazin benutzt wird. Namentlich auf die prächtigen Oefen, deren einer mit der Jahreszahl 1747 bezeichnet ist, sei hingewiesen.

Eine stattliche Anzahl silberwandter Bauten in Raftatt weisen auf den lebhaften Baufinn des Markgrafen Ludwig von Baden und seines Hauses hin. Zu diesen gehört namentlich die von dem badischen Hofbaumeister *Peter Rohrer* entworfene Stadtkirche (1756—1764). Sie besteht im Inneren aus einem saalartigen Langhaus und schmalerem Chor, ist trocken profilirt und wenig glücklich im Entwurf des Aufrisses, an der Fassade ausgezeichnet durch barocke Linienführung, einen runden Vorbau in der Mitte, über dem sich in zwei Stockwerken ein Thurm erhebt. Hinsichtlich der Kurvenprofile, der bewegten Ausbildung der Fensterverdachung, der großen Pilasterordnung weist dieser Bautheil auf öfterreichere Künstler hin.

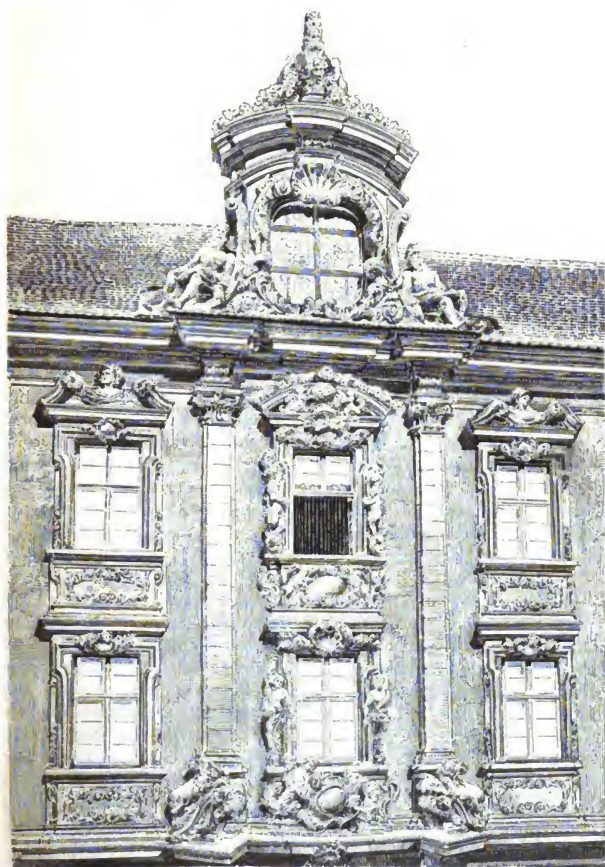


Fig. 104. Boettinger'sches Haus zu Bamberg.

Demselben Stile gehört ein zierliches Gartenhäuschen an, welches aus einem hohen achteckigen Saal und je vier an denselben im Kreuz angefügten quadratischen Kammern in zwei Stockwerken über einander besteht, ein reizend durchgebildetes Werk in der Art der Wiener und Prager Vorstadtvillen.

In gleicher Art ist die Schloßkapelle (1723—1724) ausgestattet, deren Decke aus einem großen Bilde besteht, welches mit der gekünstelten Wirkung, den durch bunte Scheiben erhellten Wolken und Glorien über dem Altar einen Entwurf von theatralischem Grundzug, doch in der Ausführung der Malerei keineswegs von auf der Höhe der Zeit stehender Freiheit bildet. Die Maler der Kirche, *Johann Hiebel* (geb. zu Ottobeuren 1681, † zu Prag 1735) und *Johann Ongers* († zu Prag 1730) weisen beide auf die künstlerische Heimath des Dientzenhofer's hin.

Das merkwürdigste Erzeugniß der barocken Kunsttrichtung am badischen Hofe ist jedoch das Schloß Favorite bei Raftatt, in welchem sich in der eigenartigsten Weise die holländischen mit den italienischen Einflüssen mischen. Die Erbauerin desselben ist die Markgräfin Franziska Augusta Sibylla. Sie war die Enkelin eines Lobkowitz und 1690 zu Raudnitz, also in dem von *A. de Rossi* erbauten Schloß mit Markgraf Ludwig vermählt worden. Hierher stammt wohl auch die innere Verwandtschaft der badischen Bauten mit den böhmischen. Das Schloß ist aus drei Armen gebildet, die zweigeschoßigen Façaden wurden in eine barocke Pilasterordnung mit vielfach verkröpftem Gebälk zusammengefaßt, zwischen denen die Fenster theils in Blendarkaden, theils unter derben Verdachungen angebracht sind. Die Wandflächen sind durchweg mit kleinen Kieselsteinen gepflastert, durch welche der Eindruck des Grottenartigen, des Ländlichen erzielt werden sollte. Das Detail ist sehr reich, von vielfach gekrümmter Linienführung, in vieler Beziehung so unbefangen gehalten, daß an einen der großen böhmischen oder fränkischen Architekten nicht gedacht werden kann, vielmehr *Rohrer* der Schöpfer desselben sein dürfte. Die gefondert errichteten Flügel seitlich vom Gartenparterre dagegen gehören schon der Zeit der am Rhein mächtig werdenden französischen Einflüsse an.

Im Inneren des Schlosses bildet der Speisesaal den Mittelpunkt, ein von oben wie von beiden Seiten erleuchteter oblonger Raum, der durch den Einbau zweier Galerien an den Fensterseiten nicht künstlerisch geschickt, aber doch in malerischer Lösung zum Achteck umgestaltet wird. Die Wandflächen sind hier fast durchweg mit Delfter Platten belegt. Der Grundzug des Ländlichen, sowie der Abhängigkeit von den persönlichen Neigungen der Bauherrin wurde auch hierdurch zum Ausdruck gebracht. Ohne diese würde wohl auch schwerlich Küche

und Speisekammer eine so reiche Durchbildung erlangt haben. In der Menge kleiner, niedlich und etwas dilettantisch reich ausgestatteter Räume, in welchen die Delfter Platten vielfeitiqe Verwendung fanden, zeichnen sich das chinesische Zimmer mit feinen Einlagen und Schnitzereien, beweglichen Figuren und Porzellanen, sowie das Florentiner Zimmer durch seine trefflichen Mosaiken, feinen Malereien auf Gyps und auf Spiegel aus.

Von besonderer Schönheit sind die fast im ganzen Schloß angebrachte Estriche in Marienglas, die Malereien der Vertäfelung, die theilweise mit Schmelzperlen gestickten Wandteppiche und die Stukkdecken, welche leicht farbig abgetönt wurden.

Wenn gleich nicht diplomatisch nachweisbar, so doch höchst wahrscheinlich ist, daß *Josef Greising* († 1720), dessen Wirkungsgebiet Würzburg ist, mit Dientzenhofer in geistigem Zusammenhang steht. Zuerst finden wir den bisher wohl nur in seiner Eigenschaft als Zimmermeister verwendeten Künstler beim Wiederaufbau des sogenannten Ruckermain-Gebäudes (1715–1722) thätig, einem Amtshause mit Ladeneinbauten im Erdgeschoß, Geschäftsräumen und Wohnungen in den beiden oberen Stockwerken. Der deutsche Architekt zeigt sich im vollen Gegensatze zu den Schöpfungen des bis vor kurzem das Bauwesen der glänzenden Würzburger Bischöfe allein beherrschenden *Antonio Petrini*. Seine Architektur ist leicht und zierlich, reich an Detail, weniger streng in den Verhältnissen und der antikisirenden Regel gegenüber, mäßiger, ja zum Theil flach in den Ausladungen. Er ist Gegner großer unverzierter Flächen — kurz, ein Anhänger des deutschen Barockstiles in seiner reicheren Form. In vielen Punkten z. B. in der Anordnung der drei Pilasterordnungen mit verkröpftem Gefims über einander, in der originellen Bildung der Fenstergewände ist er ein direkter Nachfolger der Renaissance-Meister des Julienstiles. Ein Prunkstück mit barock abgebrochenen Giebeln, darauf lagernden Figuren, einem über das vierte Geschoß gespannten, wappengeschmückten Fronton u. s. w. ist der Mittelbau über dem Hauptportale.

Noch malerischer entfaltet sich Greising's Talent an dem schönen Portalbau des Klerikal-Seminars in der Domer Schulgasse (1716) mit feinen gekuppelten, korinthischen Pilastern über rusticirtem Erdgeschoß, interessanten Fensterleibungen und namentlich der im Grundriß und Aufriß gleich eigenartig sich entwickelnden Thorumfassung. Auch hier bekrönt ein Giebel den dreistöckigen Bau.

Das reizvolle Schlößchen Veitshöchheim (1682) gehört in seinen mittleren Theilen, welche durch Erweiterungsbauten später verändert

wurden, wahrscheinlich auch unfertig Meister an, dem ich in der Klosterkirche zu Oberzell, wenigstens an der wenig einheitlichen Fassade und an der derb barocken Stukkierung weiterhin begegnet zu sein glaube. Etwas später und daher auch wieder reicher ist die vom Meister 1717—1720 errichtete Fassade der ursprünglich romanischen Peterskirche zu Würzburg, welche ihn nicht ganz auf gleicher Höhe zeigt. Namentlich im Giebel herrscht eine Häufung der Motive und überhaupt eine gewisse Unruhe in der aus drei Geschossen gebildeten Mittel-Anlage, welche mit der allzu großen Schlichtheit, der die Seitenschiffe deckenden Flügel nicht harmonirt. Doch ist das Streben nach originellem Ausdruck und eine wachsende Freiheit in Verwendung der künstlerischen Mittel auch hier unverkennbar.

Johannes Dientzenhofer, der Bruder Johann Leonhards, tritt etwas später als dieser auf. Ursprünglich scheint er sich ihm untergeordnet zu haben. Aus den Plänen der Würzburger Universitätsbibliothek sieht man, daß er auch für Franken thätig war. Es befinden sich dort Pläne für ein Konventsgebäude und eine Kirche zu Holzkirchen, in welchen der Künstler auch seinerseits sich mit dem Centralbau und Guarinischen Grundrissgedanken abquält. Im Jahre 1700 ernannte ihn der Fürstabt zu Fulda, Adalbert I. von Schleifras, zu seinem Baumeister, nachdem er beschloffen hatte, die alte Domkirche einzureißen und an ihrer Stelle eine neue zu errichten. 1704 wurden die

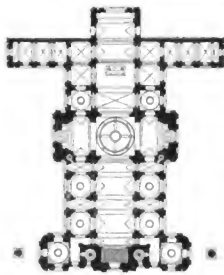


Fig. 105. Dom zu Fulda, Grundriss.

Pläne genehmigt und bis 1712 die Kirche vollendet. Schon 1711 zog sich der Meister nach Bamberg zurück, nachdem er den Schloßkonventbau aufgeführt und Risse für das Schloß Biberstein gefertigt hatte, welches nach diesen 1719—1723 ausgeführt wurde. In Bamberg baute er den Konventbau der Abtei Michelsberg (1724), einen streng abgetheilten Stockwerkbau mit sorgfältig gezeichneten, korrekten Fensterverdachungen, und 1722—1723 die Fassade an der Kirche derselben, in welcher er sich als ein mit Pilastern und Halbsäulen reichlich schaltender, wohl ausgebildeter, seinem Bruder an künstlerischer Abrundung vielfach überlegener Meister bekundet. Ferner schuf er 1714—1715 die Kirche zu Litzendorf. 1723—1730 wurde er Hofbaumeister, in welchem Amt ihm 1730—1738 *Justus Heinrich Dientzenhofer* und darauf *Johann Heinrich Dientzenhofer* folgten. Letzterer baute das Jagdzeughaus zu Bamberg und starb 1745 als der letzte Architekt seines Geschlechtes in Franken.

Johannes Dientzenhofer's Dom zu Fulda¹⁾ (Fig. 105) gehört zu den edelsten Bauten dieser Periode. Auch hier liegt eine romanische Basilika unverkennbar zu Grunde, die Hauptverhältnisse sind durch diese bestimmt. Jedoch ist die Wandlung viel vollständiger, weniger äußerlich als beispielsweise an den Würzburger Bauten, denn sie hat nicht im Anheften einzelner Ornamente, sondern in einer ebenso vornehmen als verständigen architektonischen Gliederung der Massen ihren Ausdruck gefunden. Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit Tambourkuppel über der Vierung und zwei gleichwerthig behandelten, einschiffigen Kreuzarmen. Ehemals war die Kirche eine zweihöhrige Anlage. Der östliche Chor fiel beim Umbau fort, während in den westlichen Kreuzarm eine aus dem Achteck geschlossene Abtis eingebaut ist. Die Westfaçade flankiren zwei Thürme, doch so, daß noch neben ihnen die Eingänge zu den breiten Nebenschiffen Raum behalten. Niedere, von flachen Kuppeln überdeckte quadratische Kapellen schließen die imposante Frontansicht. Das Langschiff gliedert sich durch drei Systeme gekuppelter, jonischer Pilaster, zwischen die sich zwei Hauptbogen spannen. Hinter diesen liegen mit Kuppeln überdeckte Kapellen in den Seitenschiffen, während in den Zwischenräumen zwischen den Pilastern eine mit geradem Sturz überdeckte Oeffnung und darüber eine Statuenische angebracht sind. Ueber dem auf jenen Pilastern ruhenden etwas schwer profilirten Konfolengefims sind Obergaden und Gewölbe schlicht und schmucklos behandelt. Nur die Seitenschiffe sind — nicht eben glücklich — ausgemalt. In der Kuppel hat Johann Dientzenhofer der Zeit allerdings eine Konzession machen müssen. Auf ausge schnittenem Blech gemalte Wolken überschneiden alle sonst reich und elegant gebildeten Gliederungen. Leider beeinträchtigen die schweren Schalllöcher der Kuppel die Wirkung derselben. In den Zwickeln sind die Evangelisten *al fresco* gemalt. Im Chor ist die Gesamt-Architektur reicher, von prächtiger Wirkung. Namentlich gilt dies von den Durchblicken nach den westlichen Seitenkapellen, deren Detail phantasievoll, aber doch ohne Ueberchwenglichkeit gebildet ist. Zierlich und elegant sind namentlich auch die östlichen Kapellen mit ihrem schönen, wohl berechneten Oberlichte. Sehr beachtenswerth ist die geschickte Beleuchtung des Baues. „Das Ganze ist in allen Theilen gleichmäßig klar und hell erleuchtet, nur am Hauptaltar wird die Lichtfülle mit feiner Berechnung um einen Grad gemäßigt. Tritt man gleich vom Haupteingang ein wenig nach rechts oder links, so verschneiden sich die Wandflächen

¹⁾ Justus Schneider, Führer durch die Stadt Fulda, Fulda, 1881. — Robert Dohme, Studien zur Architekturgefch. des 17. und 18. Jahrhunderts, in Lützow's Zeitschr. Leipzig, 1878.

fo, daß kein Fenster fichtbar wird und man bemerkt nirgends das Einfrömen des alle Theile gleichmäßig durchfluthenden Lichts.“ (Schneider.)

Das Aeußere des Baues genießt den gleichen Vorzug innerer Richtigkeit und klarer Disposition. Die Thürme, drei quadratische und ein Stockwerk im Achteck, darüber eine elegant gezeichnete Haube, umfassen die dem Hauptschiff entsprechende Fassade, welche seitlich durch je ein verkröpftes Paar unten toskanischer, oben jonischer Säulen markirt, an die Fassade der römischen Jesuitenkirche erinnert. Der runde Giebel über dem Hauptportal, sowie der ziemlich steile, der Dachlinie entsprechende Hauptgiebel, sind gleich den Gesimsen auffallend stark verkröpft. Eine Statue des Welt-Heilandes schließt den Bau ab. Die mäßig große, aber für die malerische Wirkung des Baues hoch bedeutende Kuppel ist geschickt aus den Dachflächen herausgehoben. Man müßte an eine ungewöhnlich glückliche That des deutschen Meisters denken, wollte man ihm allein diesen Bau zuschreiben. Es erhielt sich aber die Nachricht, daß *Ferdinando Fuga*, der große römische Meister, den Entwurf geschaffen habe.

Man darf wohl annehmen, daß auch die übrigen Bauten, welche Fürstabt Adalbert von Schleifras (1700—1714) mit dem von seinem Vorgänger gesammelten Schatze errichtete, von Dientzenhofer geleitet wurden. Es sind dies die Dechantei (1702—1704) und das Schloß zu Fulda (1710—1713).

Erstere besteht aus zwei im rechten Winkel zu einander stehenden Flügeln. Ueber dem als Halbgechoß behandelten Parterre erheben sich durch zwei Stockwerke reichende dorische Pilaster, über denen ein Stück verkröpften Triglyphengebälkes das Hauptgesims trägt. Zwischen je zwei Pfeilern befinden sich drei Fenster, die nach Art der Prager Bauten paarweise zu einem Vertikalsystem verbunden sind. Die Verdachungen des mittleren Systemes sind dreieckig, die äußeren im Segment. In den Pfeileraxen finden sich unter dem Gesims wieder je eine Triglyphe, so daß die Fassade ein wohlgeordnetes Ansehen erhält. Das Detail ist voll und faßig, jetzt durch bunte Bemalung etwas übertrieben. Ein steiler Giebel mit barocken Anläufen und das durch zwei Stockwerke reichende Hauptportal beleben die Komposition in glücklicher Weise.

Minder gelungen ist das Schloß, dessen Ausführung wohl nur zum kleinen Theil Dientzenhofer zufiel. Der Bau hat sichtlich vielfache Unterbrechungen erlitten. Der zweite Hof dürfte dem Dientzenhofer'schen Entwürfe angehören. Er ist nach drei Seiten von dreistöckigen Flügeln umgeben, deren Parterre an den beiden Seiten sich mit fünf Rund-

bogen-Arkaden öffnen. Darüber erhebt sich eine ziemlich glatte nüchterne Fassade, welche nur an den Seiten durch vier Kompositapilaster mit matt und formlos gebildeten Kapitälern unterbrochen wird. Die Kleinlichkeit und Unbeholfenheit in vielen Details läßt wohl vermuthen, daß Dientzenhofer an denselben keinen Antheil hat. Etwas bedeutender aber immer noch sehr einfach ist die seitliche Fassade gegen den Garten, während die künstlerisch ganz unbedeutenden den ersten Hof umgebenden Bauten der Regierungszeit des Fürstbist Konstantin von Buttlar (1714—1726) und einem anderen Meister anzugehören scheinen. Das Beste, Dientzenhofer allein würdige ist die Dekoration des Kaisersaales, eines stattlichen, gegen den tief gelegenen Garten gewendeten Partererraumes. Derselbe ist fünf Fenster breit, an den Seiten und der Rückwand durch je drei resp. fünf Nischen getheilt und auf das stattlichste stukkirt. Die zu Seiten der Nischen stehenden Hermen, die hübschen, ovale Gemälde umfassenden Bekrönungen, das heitere Linienspiel an der in flachem Korbtonnengewölbe gebildeten Decke, die zierliche Durchbildung bis in das kleine Detail lassen die lebensfrohe, fränkische Schule erkennen, die sich denn auch in den geistreichen Profilierungen deutlich ausspricht. Leider hat der Saal durch Feuchtigkeit bereits stark gelitten.

Das Prunkstück heiteren Barockstiles in Fulda ist aber die von Konstantin von Buttlar begonnene Orangerie (1730), deren Meister ich zwar nicht diplomatisch nachweisen kann, die jedoch im Detail viel Verwandtes mit der Dechantei besitzt, wenn sie gleich an Luxus dieselbe weit übertrifft — mithin wohl dem Dientzenhofer zugewiesen werden dürfte. Denn wir wissen, daß der Meister frühestens 1730 starb und dürfen annehmen, daß er auch noch als Bamberger Hofbaumeister für andere Kirchenfürsten thätig blieb. Die Orangerie liegt der Gartenfront des Schlosses gegenüber und besteht aus einem hohen, fünfseitigen rechtwinkligen Mittelraum und zwei niederen Flügeln für einige niedere Nebengemächer hinter dem Hauptsaal. Dieser tritt nach außen als eine durch Kompositapilaster zusammengefaßte, wuchtige zweistöckige Anlage zur Erscheinung. Ueber den mittleren drei Pilastern erhebt sich ein Giebel mit dem von Genien gehaltenen Buttlar'schen Wappen. Die Architektur der fast quadratischen oberen Fenster ist mit den Arkaden des Erdgeschosses, wie an der Dechantei, durch eine Verkröpfung der Gurtgesimse verbunden. Die Formen sind wuchtig und heiter, manchmal etwas stark barock, doch immer voll Leben und Kraft. Die Seitenflügel mit je fünf Arkadenbogen und zwei entsprechenden Nischen zwischen jonischen Pilastern und gleich dem Hauptbau mit hohem Mansarddach sind einfacher gebildet.

Das Herrlichste an der Orangerie jedoch ist ihre innere Aus-

schmückung mit den glänzendsten Stukkaturarbeiten — Werke eines Meisters *Pozzo*. Ein die ganze Decke überspannendes Gemälde, bezeichnet „*Emanuel Wohlhauber 1730*“, und das über den Thüren zu den Seitenflügeln angebrachte Wappen des Bischofs Adolf von Dalberg 1726 bis 1737) bezeichnen die Entstehungszeit dieses köstlichen Werkes. Die Wände des Hauptsaales sind durch kannelirte Kompositapilafter gegliedert. Zwischen diesen sind an den Fenstern, Thüren und namentlich an den dieselben ersetzenden Flachnischen überaus reiche Umrahmungen angebracht, Werke von einer Anmuth und Grazie der Zeichnung, von einer Formvollendung und einem Umfange der Phantasie, wie wenig andere in deutschen Landen. Die Seitenräume sind einfacher gehalten. Ein Mutter überschwenglich barocker Skulptur bildet dagegen die vor der Façade auf einer Kolossalvase stehende, von Genien und Blumengewinden umspielte Flora.

Ein weiteres in diesem Zeitabschnitt entstandenes fuldaer Schloß ist Biberstein, nordöstlich von der Bischofsstadt. Dasselbe wird als hervorragende künstlerische Leistung gerühmt.

Johannes Dientzenhofer hat in Fulda eine Schule hinterlassen, die in seinem Sinn fortwirkend, zwar mehr und mehr holländisch-französischer Regelrichtigkeit sich nähernd bald verflachte, doch immerhin einzelnes Beachtenswerthes schuf. Leider vermag ich die Namen der betreffenden Künstler nicht zu nennen.

Hierher gehören die Buttler'schen Häuser, die den vorderen Flügeln des Schloßes entsprechen, die nicht uninteressante Hauptwache, die jetzt zum Gymnasium umgewandelte Universität (1733), ein kräftiger, wenn auch nicht besonders ausgezeichnet Bau. Sehenswürdiger ist schon das vom Fürstbist Dalberg als Adolfs Hof begonnene, vom Fürstbist, seit 1752 Fürstbischof Amand von Busek (1737—1757) „*Fantasia*“, jetzt Adolfsseck genannte Schloß, sechs Kilometer südlich von Fulda.

Der ältere, unter Dalberg erbaute Theil besteht aus einem rechtwinkligen Bau ohne alle künstlerische Bedeutung. An diesen schloßen sich zwei lang vorgestreckte Flügel und ein neuer dieselben verbindender Mitteltrakt, so daß ein hinterer umschlossener und ein vorderer offener Hof entstehen. Die räumlichen Verhältnisse des in seinen Langtheilen dreistöckigen Baues, namentlich die der sich anschließenden Wirtschaftsräumen sind sehr bedeutend, weniger kann man dies von dem architektonischen Werthe sagen. Die Architektur ist einfach und phantasielos, am Mittelbau, welcher den Festsaal beherbergt sogar kleinlich, gespreizt und kraftlos. Besser wirkt die Gruppierung der mit Manfarten überdeckten Pavillons. Das Innere ist fast durchweg

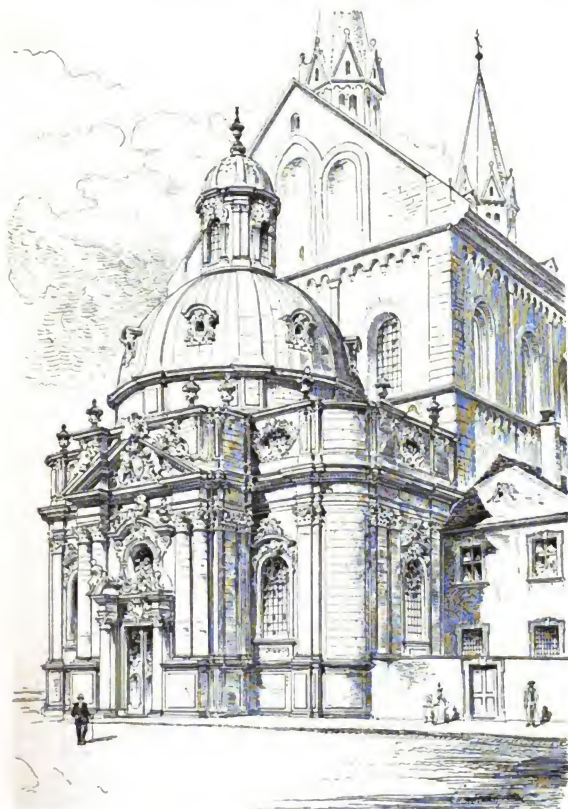


Fig. 106. Schönbornkapelle zu Würzburg.

modernisirt, jedoch finden sich namentlich im stattlichen Treppenhause und im linken Vorderflügel noch Stukkdecken in einem glänzenden, der Orangerie an Virtuosität verwandten, doch stilistisch jüngeren

Gurliet, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

Rococo. Dagegen ist auch im Inneren die Architektur nicht immer glücklich, z. B. die zu breiten Pilaster im Treppenhaus, während die Raumgruppierung einzelne Schönheiten aufweist. Die rechte Gartenseite und das Innere wurden 1830—1837 im Geiſt der Zeit umgeändert.

Von derselben Hand, wie der jüngere Theil des Schloſſes, ist das Priesterseminar, jetzt Kaferne, welches gleichfalls unter Dalberg entstand, dessen langgestreckte dreistöckige Façade ganz inhaltslos ist, während an der gegen den Steinweg gerichteten, freier gelegenen Ecke ein größerer architektonischer Aufwand gemacht wurde, als in Adolfs-
eck: eine Pilasterordnung über rusticirtem Parterre, sehr schlank Fenster, über denen der Architrav im Stichbogen nach oben in den Fries hinein ausbiegt. Die eigenthümliche Form der Fenster: rundbogiger Abschluß im Lichten, nach außen eine rechtwinklige, doch an den Ecken durch einen konkaven Bogen abgebrochene Umrahmung, ein Merkmal der späteren Fuldaer Barockbauten, findet sich auch am Heiligengeistspital, welches die Formen des Schloſſes in derberem Auftrage verwendet. Schließlich sei die immer noch barocke Pfarrkirche (1770 bis 1785) erwähnt, an der die zwischen zwei alten Thürmen sich aufbauende Prunkfaçade und die Dekoration des einst gothischen Innern der Betrachtung werth sind.

Eine merkwürdige Mischung aller der in Franken wirkenden Kunstanschauungen, das Erzeugniß der hier unter dem Einfluß brandenburgisch, protestantischer und süddeutsch-katholischer Fürsten sich vollziehender Vermählung der Gegenätze ist der Architekt *Johann Balthasar Neumann* (geb. zu Eger 1687, † zu Würzburg 1753). Dieser vielleicht größte Baukünstler seiner Zeit war ursprünglich als Stukkgießer ausgebildet worden und zwar hatte er dieses Handwerk bei *Johann Ignaz Kopp* erlernt, dessen Vater *Sebold Kopp* in Forchheim, auf des Fürstbischofs Joh. Philipp I. Ruf nach Würzburg versetzt worden war. Früh jedoch scheint er sich architektonischen Studien zugewendet zu haben, ja die Nachrichten melden von Reisen durch Deutschland, Italien, die Niederlande und Frankreich, leider ohne anzugeben in welchen Jahren diese stattfanden. 1729 wurde er Oberstlieutenant, 1744 Oberst bei der fränkischen Kreisartillerie. Das Glück, seine Befähigung voll entfalten zu können, eine Fülle der glänzenden Aufgaben, die nachhaltigste Förderung verdankte er aber besonders günstigen Umständen. Die fränkisch-rheinische Baugeschichte ist auf das engste mit dem glänzenden Geschlecht der Grafen von Schönborn verknüpft, einem Hause, dem wie kaum einem anderen, eine wahre Bauleidenschaft eigen war. Der kaiserliche Rath und kurmainzische Erbschenk, Melchior

Friedrich von Schoenborn war 1701 in den Reichsgrafenstand erhoben worden und hatte neben sieben Töchtern elf Söhne, welche fast sämtlich hervorragende Stellungen einzunehmen bestimmt waren. Der älteste Sohn Johann Philipp Franz († 1724) ward 1719 Fürstbischhof von Würzburg, der zweite Friedrich Carl († 1746) folgte ihm 1729 in dieser Würde und wurde zugleich Bischof von Bamberg, nachdem er 1705 Reichsvicekanzler und 1718 Herr der Gräflisch Buchheim'schen Besitzungen und mit diesen Erbtruchseß von Oesterreich geworden war. Der dritte Sohn Damian Hugo Philipp († 1743) wurde 1719 Bischof von Speyer und 1722 von Constanz, nachdem er 1715 den Kardinalshut erhalten hatte. Im Jahre 1729 wurde Franz Georg († 1743), der vorjüngste der Brüder, Kurfürst zu Trier, eine Würde, der sich 1732 die eines Fürstbischofs von Ellwangen und von Worms anschloß.

Der väterliche Großoheim dieser Brüder, Johann Philipp († 1673), sowie ihr Oheim Lothar Franz († 1729), waren Kurfürsten von Mainz, ersterer zugleich seit 1642 Fürstbischhof von Würzburg und seit 1665 Fürstbischhof von Worms, letzterer seit 1693 Fürstbischhof von Bamberg. Es bildete sich mithin in diesem Geschlecht, welches durch zwei Söhne Melchior Friedrichs, Rudolf Franz Erwein und Anselm Franz fortgeführt wurde, ein das westliche Mitteldeutschland zusammenfassender, freilich zumeist nur auf Erhaltung ihrer von tausend Zufälligkeiten abhängigen Hausmacht bedachter politischer Mittelpunkt, welcher auch in geistiger Beziehung nach Darstellung seiner Bedeutung strebte.

Zwar scheint Neumann vor dem Regierungsantritt des Grafen Johann Philipp Franz als Fürstbischhof von Würzburg (1719–1724), in Würzburg beschäftigt worden zu sein. Das Kloster Münster-Schwarzach, von welchem, wie ich höre, nur noch einige Bruchtheile erhalten sind, wurde 1713 begonnen, doch die Kirche erst 1743 geweiht. Ebenso entstand der „rothe Bau“, des Bürgerospitals zu Würzburg, ein einfacher Nutzbau, welcher Neumann zugeschrieben wird, bereits 1718.

Die beiden großen Hauptwerke aus der Regierungszeit des neuen Kirchenfürsten sind die Residenz und die Schönbornkapelle (1721–1736) am Dom.

Die Letztere (Fig. 106), eine Familiengrabstätte mächtigster Art, hatte er schon als Domdechant geplant, doch bei dem Widerstand des Domkapitels nicht zur Ausführung bringen können. Ja, selbst jetzt mußte er eine Reihe von Verpflichtungen auf sich nehmen, ehe ihm 1721 die Grundsteinlegung gestattet wurde. Bald erhob sich die Kapelle neben dem romanischen Dome, dessen Umgestaltung in eine stattliche Barockkirche, der Stukktor *J. Pietro Magna* geistvoll durchgeführt und seit 1706 vollendet hatte. Die Grundgestalt, ein Rechteck mit abgerundeten Ecken,

der Aufbau, verkröpfte Pilaster, an deren Stelle in der Thorvorlage Halbfäulen stehen, darüber eine die Kuppel und Laterne tragende Attika, zeigen weniger einen neuen architektonischen Gedanken als eine höchst bemerkenswerthe Verfeinerung der Formsprache, eine Vereinigung des sprudelnden Reichthums, welcher dem deutschen Barock eigen ist, mit einer Zierlichkeit der Formenbehandlung, die eine französische Schulung vermuthen läßt. Im Inneren erscheint das deutsche Wefen des Meisters reiner. Dasselbe besteht aus einem mittleren kreisrunden, durch Oberlicht erhellten, nicht eben großen Kuppelbau, an welchen seitlich zwei elliptische, von Fenstern erhellte Räume legen. Die zu Seiten der Oeffnungen zu diesen Nebenkappen stehenden, gekuppelten Kompositafäulen sind in prachtvollem rothem Stukkmarmor mit vergoldeten Basen und Kapitälern gehalten, die Wandflächen, Gesimse und Postamente in schwarzem, die bekrönenden Bögen in graurothem Marmor. Alle Wandflächen hat *J. R. Byss* mit flottem Pinsel bemalt, wenn auch die Farbe, trotz des schönen Lichtes, namentlich in der Kuppel — wo Gott-Vater thront — ziemlich trocken ist und schwer gegen die Pracht der Steinbekleidung, wie des reich verwendeten Goldes aufkommt. Trotz der außerordentlichen Pracht, oder wohl in Folge dieser, ist die Wirkung des Raumes keine kirchlich ernste und herzerwärmende. Nicht den Priestern, sondern den Fürsten aus dem Geschlechte der Schoenborn erscheint diese Kirche geweiht. Ist der Grundriß derselben auch eine weitere Lösung der von Dientzenhofer aufgeworfenen Frage des Centralbaues, so weist die formale Behandlung des Aufrisses doch direkt auf Wien hin, wo in der Peterskirche das eigentliche Vorbild derselben zu suchen ist.

Aus den Skizzenbüchern Neumann's, unter welchen sich z. B. Aufnahmen nach *Fischer's* Palais Prinz Eugen befinden, geht mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß Wien die Stätte war, wo der Meister seine Schule durchgemacht habe. In dem dort befindlichen Schoenborn-Palais an der Freitung, dessen große, namentlich im Thorbau mächtig entwickelte Fassade das Werk eines der *Bibiens* sein könnte, ist das Obergeschoß in einem reichen Rococo ausgestaltet, dessen Einzelformen unmittelbar auf die Kunstart hinweisen, welche der fränkische Meister gegen das Ende seines Lebens pflegte. Dieselben scheinen mir den Nachweis zu liefern, daß die Schoenborn auch in Wien sich ihres Lieblingsmeisters bedienten, daß also die räumliche Entfernung kein Hinderniß für die Annahme einer innigen Beziehung zwischen Wien und Würzburg bildet.

Eine Reihe von Stichen, welche von dem Würzburger Stecher *Gutwein* und anderen auch in Franken beschäftigten Künstlern her-

rühren, haben uns ein Gesamtbild jener Bauhätigkeit überliefert, welche die Schoenborn auf ihrem um Oberhollabrunn gelegenen niederösterreichischen Besitz entwickelten. Da ist das mit großartigen Parkanlagen umgebene, in feinen Architekturformen zwischen Hildebrandt und Neumann's späterer Stilauffassung stehende Schloß Schoenborn, dessen innere Einrichtung noch ganz der des Belvedere entsprach. Da sind die benachbarten Jagdschlösser Porrau, ein einstockiger, ziemlich langweiliger Bau, Weiersburg mit Eckthürmen an den Hofflügeln und reich entwickeltem Grundriß, Leitzersdorf in stattlicher dreiflügeliger Anlage, da sind die gut durchgeführten Dorfkirchen von

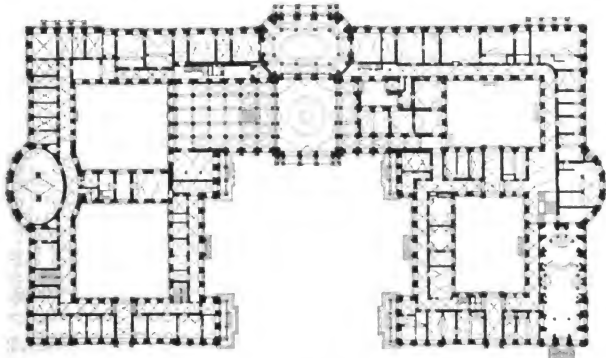


Fig. 107. Residenz zu Würzburg. Grundriß des Erdgeschoßes.

Göllersdorf, eine achteckige Centralanlage, jene zu Stranzendorf in sehr zweckentsprechender einschiffiger Gestaltung, zu Aspersdorf u. a. m. Hierher gehört auch das schon erwähnte Gartenhaus der Schönborn in der Alservorstadt zu Wien, dessen zierliche Barockformen sich völlig denjenigen der eben besprochenen Bauwerke anschließen. In diesen Bauten, wie in den Würzburgischen schließt sich Neumann vorzugsweise der Kunstart *Hildebrandts* an, jedoch nicht ohne auch *Fischers* großen Bauschöpfungen sich zu verschließen. Er ähnelt hierin den jüngeren Wiener Architekten jener Zeit, welche freilich zumeist nicht zu jener Entfaltung ihres Könnens kamen, wie sie Neumann in Franken fand. So beispielsweise dem *Anton Ospel*, der

nachweisbar auch bei *Fernando Galli Bibiena* in Spanien studirte. Dieser baute die St. Leopolds-Kirche in Wien (1723), einen einschiffigen Raum mit ovaler Kapelle in reichen, doch nicht hervorragenden Barockformen, und das ausgezeichnete Bürgerliche Zeughaus (1732), in welchem sich die tüchtige Schulbildung durch die Bibiena mit jenem feinen Sinn Hildebrandts für Mäßigung der Form und Fischer's für Größe der Komposition zu einer der besten Fasadeneffekten in der alten Kaiserstadt mischt.¹⁾

Alle diese Arbeiten weisen formell auf das Hauptwerk Neumann's hin, auf vielleicht das vollendetste Werk des Barockstiles überhaupt, die Residenz zu Würzburg²⁾ (1720—1744 (Fig. 107—109). Dieser bei aller Großartigkeit doch vornehm bescheidene, bei allem überwuchernden Reichthum doch maßvolle und gehaltene Bau, zeichnet sich schon durch seine räumlichen Abmessungen aus, ohne daß das derbe Wirkungsmittel der Größe die künstlerische Ausgestaltung der Einzelheiten beeinträchtigt hätte. Der Grundriß umschließt, bei einer Länge von 167 Meter, 7 Höfe und beherbergt 5 Säle und 312 Zimmer.

Der Aufriß ist ein zweigeschoffiger, abgesehen von den über jedem Stockwerk in den Flügelbauten angebrachten Mezzaninen. Die Wandflächen gliedern, wenigstens an allen auszuzeichnenden Bautheilen, Pilaster und Halbsäulenstellungen toskanischer und kompositen Ordnung. Das Gurtgesims mit seinen Triglyphen und verzierten Metopen, das Hauptgesims mit seinen Konfolen sind von feinsten in der Ausladung weise abgemessener Ausbildung und von geradezu klassischer Profildurchbildung. Die Wände des Erdgeschosses wurden leicht gequadert. Das Detail der Fenster ist hier, wie an dem glatten Obergeschoß bescheiden, doch reich, von theilweise ganz barocker, aber durch die Zartheit der Gliederung ihrer Derbheit benommener Bildung. Ein Zug von feingeistiger Vornehmheit liegt über dem sorgfältig in Sandstein ausgeführten Bauwerke, welcher ihn über die meisten anderen deutschen Fürstenschlösser erhebt. Denn in diesen macht sich die Derbheit der

¹⁾ Herr Dr. A. Ilg hatte die Güte, meine Bearbeitung der österreichischen Baugeschichte (von Bogen 16 an) in der Korrektur durchzusehen und mit werthvollen Verbesserungen und Bereicherungen auszustatten. Leider konnten dieselben nur theilweise bei der Besprechung Fischer's von Erlach benützt werden. Ich bedaure das um so mehr, als, wie ich erfahre, Herr Dr. Ilg ein Werk über Fischer unter der Feder hat. Wie wichtig ein solches für die Gesamtbetrachtung des deutschen Barockstiles sein wird, kann nur der ermessen, der gleich mir von der Unzuverlässigkeit und Sachunkenntniß der älteren österreichischen Kunstdliteratur gekloppt wurde und weiß, daß auch die neueren Autoren nichts beibrachten, ehe Ilg und einige Mitstreiber die Hand an's Werk legten, dem der Kritik und der lebendigen Anschauung entbehrenden Troß der Schriftsteller entgegenzutreten.

²⁾ R. Reinhardt und T. Seubert, Arch. Reise-Studien aus Würzburg, Berlin, 1881.

Zeit, die rücksichtslose Prachtneigung, das Perückenwefen und die Unbändigkeit der Phantafie immer hier und da geltend. Hier erfcheint

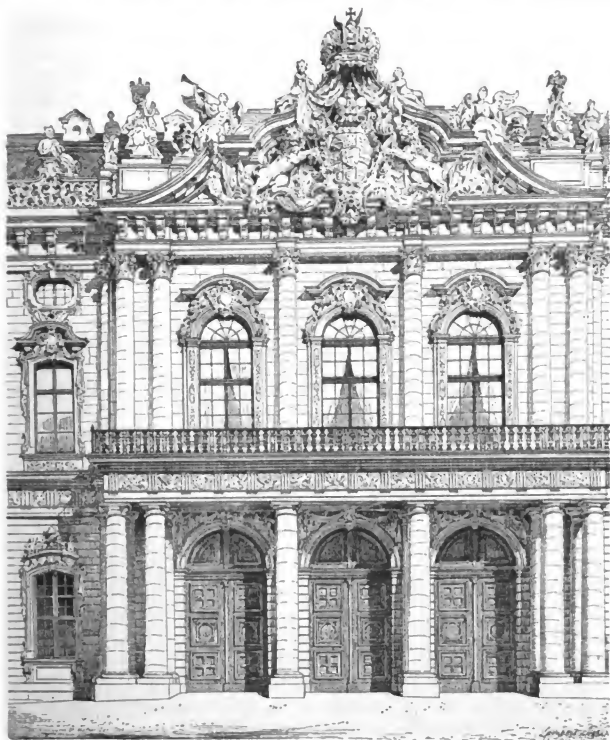


Fig. 108. Refidenz zu Würzburg. Mittelbau.

aber alles gemäßigt, ohne der urfprünglichen Kraft beraubt zu fein. Nur in der Ausbildung des Mittelfaltes sah fich Neumann zu bewegteren Formen veranlaßt. Während fich fonft über dem Hauptgefims und vor dem befcheiden auftretenden Mansarddach eine Attika hinzieht, erfcheint

hier ein Prunkgiebel, dessen geschweifte Form wieder vom Belvedere in Wien entlehnt ist. Das mächtige Wappen im Felde, die Krone an der Spitze, die Glorien zu beiden Seiten, die nach Wiener Vorbildern gestaltete aus Ornamentverschörkelungen und Büsten gebildete Attika vollenden dieses ächt malerisch empfundene Prunkstück des Baues.

Vergleicht man die Ausführung des Baues mit dem akademisch nüchternen Plane des zur Berathung über das Werk nach Würzburg berufenen Pariser Architekten *Germain Boffrand* einerseits, andererseits aber mit der 1740 erschienenen Darstellung des Baues in dem Kleiner-Pfeffel'schen Kupferwerke „die Residenzstadt Würzburg“, so zeigt sich, daß in der Hauptsache nur das Mittelrisalit unter Boffrand's Einfluß geändert, d. h. aus einem Bau mit großen Pilastern und einem Palladiomotiv im Obergeschoß, also aus einer Pommersfelden ähnlichen Anlage, in die gegenwärtige umgestimmt wurde. Der französische Klassizismus wirkte also gewissermaßen befähigend hinsichtlich des barocken Feuers. Auf die Formen selbst aber blieb er ohne Einfluß.

Die Grundrißanlage hat eine gewisse Verwandtschaft mit Versailles und bildet hierdurch einen Gegensatz zu den von Dientzenhofer geplanten Schloßwerken. Denn es ist vor dem Mittel ein ursprünglich (bis 1820) durch prachtvolle von *Oegg* gefertigte Gitter abgeschlossener Ehrenhof gebildet, welchen beiderseitig große Flügel begrenzen. Ein zweiter breiter Hof findet einerseits durch einen älteren, wohl dem *Greising* zuzuschreibenden Bau, den Präidentenhof, seine seitliche Begrenzung, andererseits durch eine erst um 1770 von *J. Geigel* errichtete Kolonnade von achtzehn gekuppelten dorischen Säulen. In der Raumvertheilung zeigt Neumann, wie weit er Dientzenhofer zu überholen vermochte. Dem Gebrauch gemäß befindet sich im Mittel die mächtige Vorhalle und dahinter der Gartenfaal. Dieser ist als Rechteck, jener achteckig gebildet. Nach links lehnt sich jetzt die großartige Treppenanlage an, deren Wiederholung zweifellos auch zur Rechten geplant war und als *Boffrand* seinen Verbesserungsplan zu dem Bau fertigte, in demselben erscheint. In drei, je 3,6 Meter breiten Armen steigt man zu einer 29,5 zu 17,8 Meter messenden Halle auf, dem weitaus bedeutendsten Raum der ganzen Residenz, dessen breite Umgänge, feierlich prächtige, aber doch maßvolle Architektur ihn über die Erscheinung eines reinen Bedürfnisbaues zu der eines Festraumes ersten Ranges erheben. Die höchst malerischen Durchblicke, durch die die Umgänge tragenden Arkadenstellungen, die kräftige und doch vornehme Durchbildung der toskanischen Ordnung, der reiche Figurenschmuck an Balustraden und Fenstern, namentlich aber auch die meisterhaften Fresken *Tiepolo's* — Alles dies wirkt zusammen, um dem Treppenraume

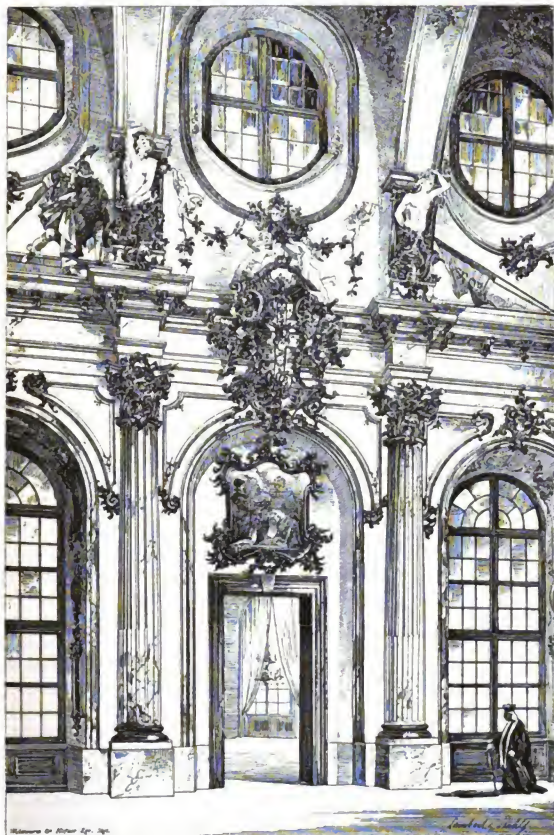


Fig. 109. Residenz zu Würzburg. Aus dem Festsaale.

eine Wirkung zu verleihen, die an wahrhaft fürstlichem Glanz in deutschen Landen fast einzig dasteht. Allerdings hätte die ganz ungeglie-

derte Fläche der nur durch eine mächtige Kehle über die Architektur erhobenen Decke den verhältnißmäßig feinen, schon in den strengeren Formen des jüngeren *Neumann* gehaltenen Aufbau der korinthischen Wandpilaster des Oberstocks erdrückt, wäre es dem strahlenden Silber-ton des großen Barockmalers nicht gelungen, seinem riesigen, etwa sechstalbhundert Quadratmeter messenden Bilde eine feltene Leichtigkeit und unergründliche Luftperspektive zu geben. Alle Last ist aufgehoben. Wie die kräftig bunten, auf den Gesimsen hinwandelnden Gestalten der Nationen der verschiedenen Welttheile frei und sicher über der Architektur sich erheben, ein Geschlecht lebensfroher, markiger Gestalten, wie über ihnen huldigende Genien, eine Welt leicht beschwingter, der Körperlichkeit scheinbar entkleideter Wesen durcheinander webt, ist nicht zu beschreiben, sondern muß bewundert und staunend begriffen werden. Wer mag solcher Meisterschaft, so glänzendem zeichnerischem und künstlerischem Können gegenüber fauertöpflich über den bis zur Zote frivolen Inhalt, über die Einzelheiten dieser rein dekorativen Malerei rechten!

Dem Grundfatz der Steigerung folgend, reiht sich der große Festsaal an das Treppenhaus an. Die höchste Luxusentfaltung zeigt der Kaiserfaal (Fig. 109), bei welchem die architektonische Größe durch die Pracht des Detail Schmuckes gemildert und eine Wirkung von eigenartiger Vollendung erzeugt wurde. Es geht über die Grenzen dieser Arbeit hinaus, die mächtige Flucht der Räume zu schildern, welche sich an der Gartenfront des Baues hinzieht. Als Zeugen der fortschreitenden Kunst in Behandlung der Grundrisse beschäftigt uns namentlich die geschickte Anlage der Nebenräume im linken Gartenflügel. Die langen Gänge, die ermüdende Folge gleichwerthiger Räume sind thunlichst vermieden. Kein Zimmer bleibt ohne, allerdings meist auf mittelbares Licht angewiesenes Nebengemach, ohne Zugang von Außen, ja der wechselnden Raumgestaltung wegen ist sogar auf eine sonst für unerlässlich gehaltene durchgehende Trennungswand verzichtet.

Einfacher sind die anschließenden Flügel getheilt. Je ein solcher lehnt sich, zwei stattliche Höfe umfassend, an den Hauptbau an, indem er mit seinen inneren, meist untergeordnete Räume beherbergenden Trakten den Ehrenhof umschließt, nach außen jene Reihe der Prachtfälle aber fortführt, links bis zu dem im Mittel sich vorbauenden, im Oval gebildeten Saal, rechts bis an die in die Ecke des Schlosses verlegte Kapelle. So entsteht eine Reihe, welche 26 Prunkgemächer in einer Gesamtlänge von circa 250 Meter umfaßt. Der Schmuck jedes einzelnen derselben verdient Beachtung. Er wird uns doppelt werth durch die Vergleichung mit den erhaltenen Skizzenbüchern *Neumann's*, welche be-

weisen, wie er jede Einzelheit, jede Stukkdecke, jeden Schlüssel, jeden Stuhl selbst entwarf, wie also diese unererschöpfliche Fülle von Gedanken, dieser übersprudelnde Reichtum der willig spendenden Quelle seines formenschwangeren Geistes entquoll. Aber auch in stilistischer Beziehung ist der Bau höchst merkwürdig. Langsam vollzieht sich in Neumann ein Wandel von dem Barock der Wiener Schule, welches er in Effner verwandte Formen umgestaltete, zu einer noch flüssigeren Gliederung, bis das Rococo nachhaltigen Einfluß gewinnt. Er überbietet aber die Franzosen in der Ausnutzung der Rocaille, er giebt seinem Ornament eine flatternde Bewegung, seinen Umrisslinien die Zerrissenheit einer sturmzerpeitschten Fahne. Mehr und mehr entfernt er sich von der vornehmen Ruhe des Façadendetails, welches unter der

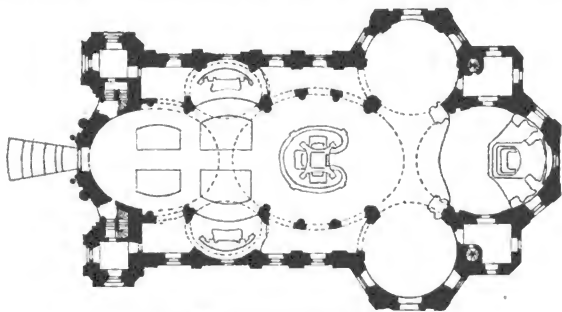


Fig. 110. Kirche zu Vierzehnheiligen. Grundriss.

Einwirkung Boffrand's und de Cotte's entstanden war. Die Beweglichkeit des weinfrohen Frankenlandes siegte über die Zurückhaltung, das deutsch barocke Element mischte sich aufs Neue mit den Formen, welche die erste Verbindung mit dem trockenen Klassicismus erzeugt hatte und schuf nun Gestaltungen, welche auf lange Zeit in Franken und weiterhin gangbar wurden.

Hierzu wirkte Italien, und zwar durch Dientzenhofer's geistige Vermittlung, *Guarini* mächtig auf ihn ein. Die Kapelle, 31,50 zu 10,10 Meter messend, reicht durch beide Stockwerke, ohne daß dies in der Façade zum Ausdruck käme. Sie wurde 1743 geweiht. Der Pomp der röthlichen Marmorfäulen mit ihren Bronzekapitälén, die in kühnen Schwingungen gehaltenen Brüstungen der ringsum geführten Emporen in schwarzem Marmor, die überreichen Altäre in ähnlichen Steinen,

die farbige Pracht der von Tiepolo gemalten Bilder und der dreitheiligen, überaus lebhaft bewegten Decke erwecken die Empfindung einer schwülen, überhitzten Atmosphäre, welche mit den Formen, mit dem Uebereckthellen der Pilafter, der eigenartigen Deckenausbildung, mit dem dumpfen Prunk und der dämmernden Stimmung den Geist des großen Turiner Meisters nach dem Norden überfetzte.

Mit der Residenz war der Baueifer der Würzburger Fürstbischöfe keineswegs abgeschlossen. Friedrich Karl (1729—1746), der Bruder seines Vorgängers, setzte die Bauthätigkeit mit erhöhtem Eifer, namentlich in Bamberg, fort. Dort wird Neumann die Façade der St. Jakobskirche zugeschrieben, welche erst 1771 vollendet wurde. Es ist trotz dieser Jahreszahl nicht unmöglich, daß der Plan zu derselben von unserem Meister stammt. Sicher ist aber sein Werk die große Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (1743) (Fig. 110), welche sich dem Kloster Banz gegenüber auf einer Höhe des Mainthales malerisch erhebt.

Unzweifelhaft ist die überaus schlanke, an Grüßau in Schlesien mahnende Bildung der Westfront mit Rücksicht auf die Fernwirkung entstanden. Und wirklich erscheint sie mit ihren beiden mächtigen Thürmen dem Aufsteigenden wie eine weithin ragende, zum Schwur erhobene Hand, in der Nähe jedoch als ein etwas gestelztes Prunkstück. In der Höhe der durch Emporen getheilten Seitenschiffe umzieht dieselben ein kräftiges Gurtgesims über rusticirten Ecklisenen. Das Thor in dem sich vorbauchenden Mitteltheile der Façade, zu welchem eine stattliche Freitreppe führt, ist verhältnißmäßig unbedeutend. Ueber diesem Unterbau ist eine abermals zwei Geschosse umfassende, auf hohen Pilaftern stehende korinthische Pilafterordnung angebracht, über deren Gesims, umgeben und bekrönt von Statuen, ein Giebelfeld den Stirnbau der Kirche abschließt, während zu beiden Seiten die von korinthischen Dreiviertelsäulen umrahmten Thürme bis zu den modernen, energisch sich verjüngenden Helmen aufstreben.

Im Grundriß tritt das Bestreben, Guarini nachzueifern, besonders lebhaft hervor. Der Chor besteht aus einem mittleren Rechteck, an welches sich drei als Dreiviertelkirche ausgebildete Abseiten anlegen. Es mögen auch hier die romanischen Choranlagen, wie wir sie in der Bamberger Stefanskirche kennen lernten, als Vorbild gedient haben. Das Langhaus gliedert sich als dreischiffige Anlage in drei unter sich verschiedene Systeme; das erste derselben erinnert in der Anlage — man verzeihe den Vergleich — an St. Vitale in Ravenna. Zwischen den Pfeilern ist eine einwärts sich bauchende, eine Empore tragende Bogenstellung angebracht, während das Mittelschiff durch Oberlicht erhellt wird. Im zweiten System wird diese Bogenstellung bis an die Um-



Fig. 111. Kloster Oberzell.

fassungsmauer zurückgedrängt, um je einem Seitenaltar Raum zu geben. Das dritte endlich, dem ersten verwandt, schließt sich zu einem, gegen den Chor offenen Dreiviertelkreis zusammen, dessen westliches Segment

in der Fassade als Ausbauchung zwischen den Thürmen erscheint. Die Bogenstellungen sind auch hier angeordnet, die Hälfte des Kreises wird durch die Orgelempore bedeckt.

So sind auch hier alle Linien in reiche Schwingung gebracht. Aber es ist dem Ganzen die Schwüle und Dumpfheit genommen, welche in der Würzburger Schloßkapelle noch nachwirkte. Die großen Fenster, die freie Lage des Baues, die lichte Färbung seines Inneren nehmen den verchlungenen Linien das Mytische und lassen nur dem Staunen

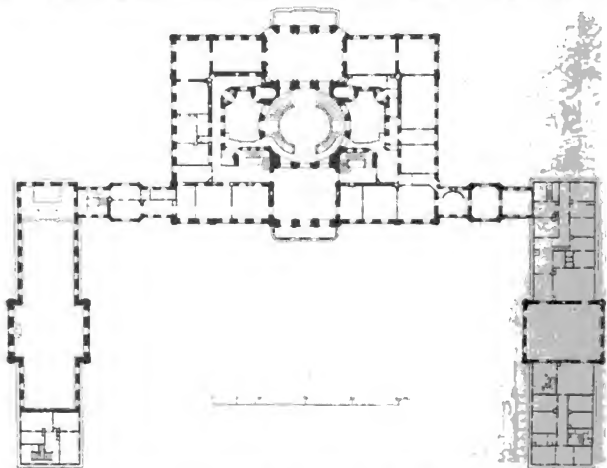


Fig. 112. Schloss Bruchsal. Grundriss des Hauptgeschosses

über die technische Meisterchaft noch Raum, ohne andere kirchliche Empfindungen zu erwecken, als die Bewunderung des Reichthums der Kirche und ihrer kühnen Menschlichkeit.

Die Grundfarben des fast durchweg in Stuckmarmor geschmückten Kirchen-Inneren sind, im Gegensatz zu der Schönborn-Kapelle, sehr helle, meist röthlich weiß mit leichter Aderung, nur die Sockel sind tief roth, die Kapitale und Bafen auch hier vergoldet. Die Detailbildung zeigt starke, wohl allzu starke Fortschritte zur Willkürlichkeit zum Rococo, zur flotten Beweglichkeit und unruhigem Flattern.

Die Wallfahrtskirchen Gößweinstein in der fränkischen Schweiz

Closberg und Maria Weiher, die Deutschherrenkirche zu Mergentheim (1736), sowie zahlreiche Pfarrkirchen um Bamberg und

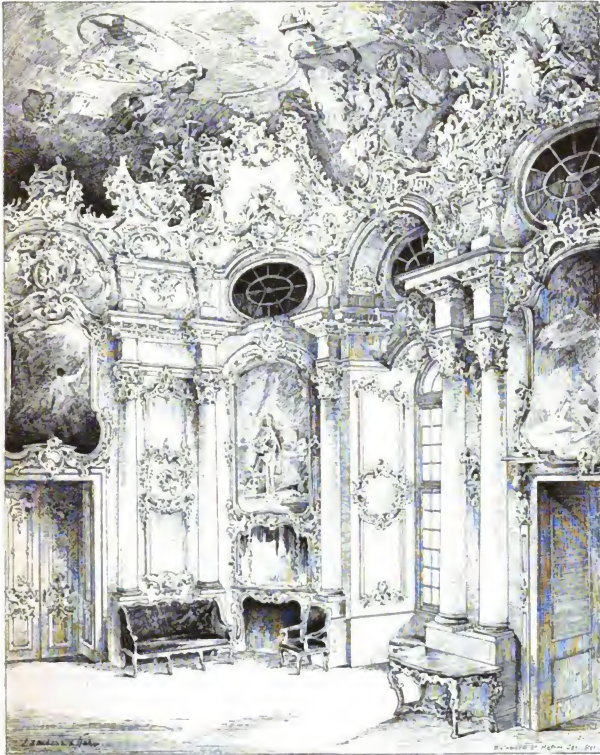


Fig. 113. Schloss Bruchsal. Festsaal.

Würzburg, Bauten, die ich leider nicht selbst gesehen habe, dürften weitere Aufschlüsse über Neumann's Kunstart geben.

Bedeutend erscheinen auch die Klosterbaulichkeiten, welche Neu-

mann zufielen. In wieweit er sich an der Umgestaltung der Klosterkirche von Schönthal (geweiht 1736), ferner an jener zu Schwarzsach (geweiht 1737) in Württemberg betheiligt hat, vermag ich nicht zu sagen. Beim Umbau des Klosters Neresheim (1745–1777) war er jedoch der leitende Künstler, bis nach seinem Tode 1753 ihn *Wiedemann* (aus Gmünd) und *Keller* (aus Gmünd) ablösten. Nach den mir bekannten Abbildungen und der Schilderung des Baues, in der „Beschreibung des Oberamts Neresheim“ (Stuttgart 1872) erscheint der Bau als mit Vierzehnheiligen eng verwandt; hinsichtlich der inneren Ausbildung jedoch mit der Befchränkung, daß eine mittelalterliche Querschiffanlage im Neubau Verwendung fand. Das an die Kapelle stoßende Kloster, jetzt ein Thurn und Taxis'sches Schloß (1699–1714) soll hervorragend schöne Innenräume beherbergen.

Den Schloßcharakter, den er außer in den genannten Bauten noch in den mir unbekannten Anlagen von Werneck (1729) in einer im Plane in der Würzburger Universitätsbibliothek enthaltenen in einer Kapelle endenden Flügel von Holzkirchen (1746), im Schloß Guttenberg u. f. w. zur Geltung brachte, scheint Neumann auch auf die Konventbauten zu übertragen befreht gewesen zu sein. Denn ein solches offenbart sich im hohen Grade in dem prächtigen Kloster Oberzell bei Würzburg, jetzt Schloß des Fabrikbesitzers von König. (Fig. 111.)

Die Façade dieses großen, um zwei Höfe gruppirten Baues ist in Sandstein hergetellt und zeigt, daß Neumann in seinen späteren Profanbauten von der gemessenen Art des Würzburger Schloffes zu barockeren Formen, von der Korrektheit zu einer selbst die Säulenkapitälé umfassenden Rococobildung überging. Die Einzelheiten sind mehr im dekorativen Sinne gedacht, die Glieder prunkender und selbständiger, der ganze Bau zusammengehalten von einem etwas schweren Mansarddach. Aber dennoch zeigt sich eine große Feinheit der Empfindung, ein ächt künstlerischer Sinn für Maßvertheilung und im Inneren ein unerschöpflicher Reichthum im Ornamentalen, von welchem hier freilich fast nur die Stukkdecken und ein trefflich geschmiedetes Gitterthor am Eingang zur Klausur Zeugniß ablegen. Bemerkenswerth ist die höchst malerische Treppenanlage im Mittelbau (Fig. 103), welche in zwei frei in den großen Raum eingestellten Armen zur Höhe des Hauptgeschoffes hinaufführt. Aehnlich schloßartig ist die mächtige Klosteranlage von Ellingen in Franken, welche sich in drei Flügeln um einen Hof legt, den an der vierten Seite die Kirche abschließt. Mächtige Eck- und Mittelpavillons theilen die wuchtige Hauptfaçade.

Noch um einen Grad weiter zurück hinter Oberzell steht die Außen-

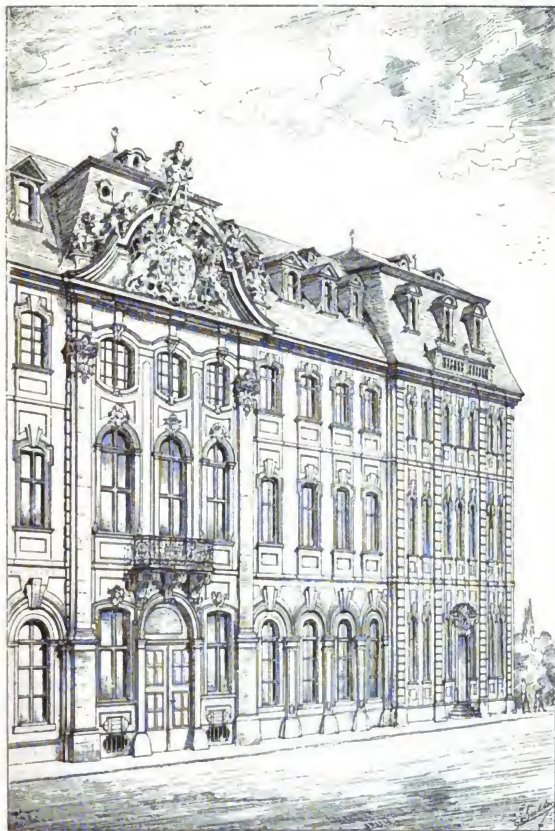


Fig. 174. Dikaſterialbau zu Ehrenbreitſtein.

architektur des Schloſſes Bruchſal (Fig. 112 und 113), der man nur allzu deutlich die Eile der Ausführung anſieht. Denn als Fürſtbischof

Gurlitt, Geſchichte des Barockſtils und des Rococo in Deutschland,

Damian Hugo infolge eines Streites mit der Bürgerchaft von Speyer 1720 nach Bruchfal übersiedelte, stand ihm nur das bescheidene alte Schloß zur Verfügung. Seit 1722 war der Bau im Gange, 1725 konnte er bezogen werden, 1731 wurde erst der „Kammerflügel“ angelegt und noch 1743 war er nicht vollendet, als Franz Christoph, Freiherr von Hutten den bischöflichen Thron bestieg. Erst 1770 war der Ausbau abgeschlossen und zwar wohl in der Hauptsache durch den zu jener Zeit auch am Speyer'schen Dombau auftretenden Baumeister *Leonhard Stahl*. Jedoch fand die innere Dekoration wohl noch vor Neumann's Tod ihren Abschluß, seitdem der hochbegabte Münchner Freskomaler *Januarius Zick* die Haupträume ausgemalt hatte (1751—1754). Während also die Fagaden nur durch auf hohen Postamenten stehende Pilafter an den Ecken der Risalite und im Mittelbau ausgezeichnet sind, während nur im Mittel ein auf Säulen mit eigenartigen Rococokapitälen ruhender Balkon höheres Leben in die Front bringt, äußert sich Neumann's Begabung um so glänzender in der Grundrißanlage. Zwar dürfte der Meister für die Lage des zu bebauenden Grundstückes nicht verantwortlich zu machen sein. Dasselbe erstreckt sich von der Lehne einer Anhöhe, an deren Fuß die Landstraße sich hinzieht, weit hinaus in die Ebene. Die Zufuhrstraße konnte ihrer Lage nach in der Anordnung nicht glücklich verwerthet werden. Erst wenn man in unmittelbarer Nähe des Schloßes sich befindet, überblickt man die Großartigkeit desselben: links auf der Höhe das stattliche, rathhausartige Amtshaus, zu beiden Seiten das Forstamt und die Kommandantur, von Gartenanlagen umgeben, rechts der Ehrenhof mit seinem namentlich im Grundriß höchst sehenswerth entwickelten Triumphbogen, zur Seite hinter dem abschließenden Graben des Zollamts- und Kontrollamtsgebäude, welche zusammen den Hof gegen die Straße abschließen. Im Hintergrunde des Hofes erhebt sich das Schloß mit durch Portalanlagen verbundenen, architektonisch aber gefonderten, weit vorspringenden Flügeln, deren einer die Kirche (1713 Grundsteinlegung), der andere die Wohnungen der Hofherren beherbergt. Das Schloß besteht aus einem Rechteck mit mittlerem Hof, die Achse wird nach Hof und Garten durch Risalite festgetellt, hinter welchen das Vorhaus und der Gartensaal im Erdgeschoß, die beiden Hauptfestsäle im ersten Stock, die ganze Tiefe des Flügels zusammenfassend, sich befinden. An sie schließen sich an den Hoffronten Gänge mit Nebentreppen, nach außen die Prunkgemächer. Höchst bedeutend und geistreich ist abermals die Treppenanlage: Zwei vom Vorhaus aus gehende Arme umfassen einen inmitten des Hofes gelegenen ovalen Raum und vereinigen sich oberhalb desselben in einem großen, die Säle des Hauptgeschoßes verbindenden Kuppelraum gleicher Grundgestalt.

Mehr faßt noch als in Würzburg ist die Treppe in ihrer oberen Endigung zu einem Festraum umgestaltet. Die Wirkung der malerischen

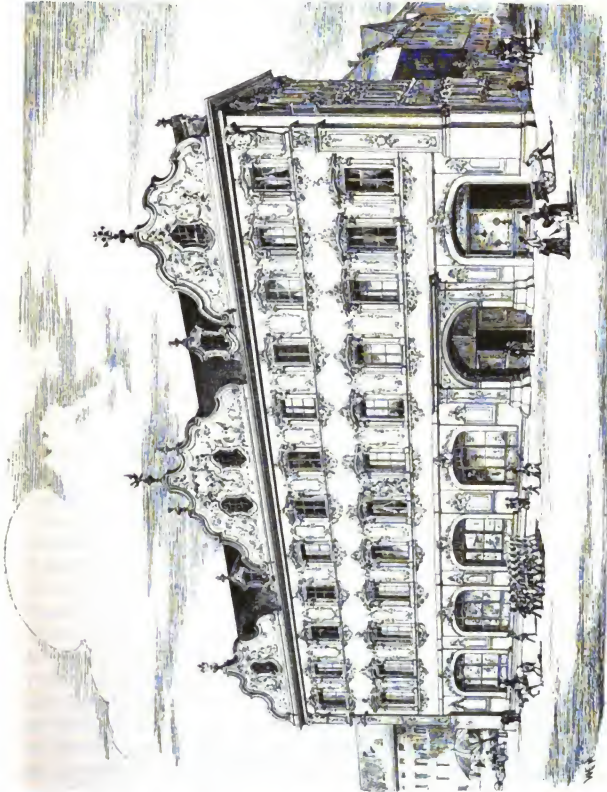


Fig. 115. Haus zum Falken in Würzburg.

Durchblicke, der drei nebeneinander liegenden, die ganze Tiefe des Baues darstellenden Prachträume, die wechselnde Gestalt und Dekoration derselben, der phantasievolle Reichtum und die unerföpflichke

Formenpracht geben der Anlage einen unvergeßlichen Reiz. Die Ursprünglichkeit und schaffende Kraft offenbart sich kaum in einer anderen Anlage gleich glücklich, gleich vornehm, als in dieser Grundrißanlage, welche mit keinem Werke Italiens oder Frankreichs den Vergleich zu scheuen hat. Ja selbst am französischen Hofe, wo das Ceremoniell und das gesellschaftliche Leben die Grundrißgestaltung zur bevorzugten Aufgabe der Architekten machte, weiß ich kein Gebäude, das in seinen Prunkräumen so groß, in seinen Nebengelassen so bequem und doch so frei von Raumverschwendung, in seinen inneren Verbindungen so trefflich abgeschlossen ist, als diese Meistererschöpfung deutscher Schloßanlage.

Und wieder ist es die prächtige Dekoration der Innenwände, welche den an sich glücklich gestalteten Räumen jene anheimelnde Vornehmheit und die prunkende Gestaltung giebt, die auch Würzburg auszeichnen. Namentlich zeigt der Fürstensaal, mit seinen großen Rococofäulen in Marmorstukk, seinen reichen Bilderrahmen über den Kaminen, die an französische Vorbilder, an das Palais Soubise, erinnernde Ueberführung von der Wandarchitektur zum Deckengemälde durch bewegte Stukkaturen, einen eigenartigen Fortschritt gegen den verwandten Raum in Pommersfelden, oder etwa gegen die von Frankreich unberührte Art der Dekoration im Festsaal des Stiftes St. Florian.

Im Allgemeinen hat das Ornament aber hier etwas andere Formen als in Würzburg. Die Neigung für unsymmetrische Gebilde, für vielgliedrige flatternde Endungen, für Ueberschneidungen, freie Verschnörkelungen ist auf Kosten des architektonischen Gefüges gewachsen, das Rococo ist französischer, leichter geworden, hat sich mehr von der Renaissance entfernt, so daß die Gedanken der älteren von Berain und Schübler vertretenen Schule nur noch vereinzelt wieder zu finden sind.

Auch einen kirchlichen Bau scheint Neumann in Bruchsal, neben der im Grundriß trockenen und vornehmlich durch reichen inneren Ausbau geschmückten Schloßkapelle geschaffen zu haben. Die St. Peterskirche in Bruchsal war bereits 1733 geplant, durch kriegerrische Zeitläufe aber in der Ausführung aufgehalten worden, so daß erst 1742 mit ihrer Anlage begonnen werden konnte. Der Bau ist sehr bemerkenswerth wegen seiner Grundrißanlage und einzelner, wie bei gleichzeitigen protestantischen Werken, geradezu gothisirender Motive. Die Mehrzahl von Neumanns kleineren, im Dienst des Bischofs von Speyer ausgeführten Schloßbauten kenne ich leider nicht. Dudenhofen und Deidesheim, Kirchweiler und Kißlau, Waghäufel und andere werden genannt.

Auch in den Rheinlanden löste Neumann die Dientzenhofer

ab, so im Kurfürstenthum Trier. Unter Kurfürst Franz Georg von Schönborn entstand das Schloß von Schönbornslust bei Kesselheim (1752 vollendet), welches jedoch inzwischen zerstört wurde. Gleiches Schicksal erfuhr das Schloß zu Kärlich, welches etwas früher eingerichtet, schon die Einsiedeleien, Köhlerhütten und ähnliche sentimentale Anlagen in seinem Park beherbergte. Ein Heuwagen, dessen Inneres ein Zimmer barg, galt als besonders guter Gedanke.

Das Schloß Engers am Rhein (1758—1762), jetzt Kriegsschule, ist ein Bau von ansehnlichen, aber schweren Verhältnissen, dreigeschoßig mit Stichbogenfenstern, kräftig sich vorbauendem Mittelrisalit, welchen ich jedoch nur im Vorbeifahren sah. Wichtiger ist die Philippsburg zu Ehrenbreitstein, welche 1626—1632 begonnen, aber in den Revolutionskriegen zerstört wurde. Nur der Dikafterialbau, jetzt Proviantamt (1738—1748), ein Werk Neumann's, erhielt sich (Fig. 114);¹⁾ ein lang gestreckter, großartiger Bau, mit reich geschwungenem Giebel über dem dreiachsigem Mittelrisalit, Arkaden im Erdgeschoß, einem vicentiner Aufbau der im Korbbogen geschlossenen Fenster der beiden Obergeschoße in den Flügeln, großen Pilastern an den Gebäude-Ecken. Die schöne Vertheilung der Massen, die treffliche Ausführung in rothem Steinmaterial entschuldigen die etwas planlose Architektur im Mittelrisalit, da Neumann zwar dem dort angeordneten Festsaal einen feiner Höhe entsprechenden Ausdruck nach außen geben und doch die doppelte Fensterreihe nicht unterbrechen wollte. Der Gedanke, den Oberlichtfenstern eine dem Stichbogen entsprechende Krümmung als unteren Abschluß zu geben, somit die Unverwendbarkeit der Sohlbank als Brüstung darzustellen, ist hier gewiß ein berechtigter. In den im Halbkreis an den Hof des Schlosses sich anschließenden Wirthschaftsgebäuden melden sich starke Anklänge an die Wiener Gartenhäuser. Eine weitere Entfaltung hindert die Nähe des schroff ansteigenden Felsens.

Neben dieser großartigen, öffentlichen Thätigkeit Neumanns für die Schönborn geht ein ununterbrochenes Schaffen im kleineren Profanbau her. Es erging 1722 in Würzburg ein Mandat, daß in Zukunft alle Baurisse einer Baukommission, welcher unser Meister angehörte, vorzulegen seien. Die Erker, Giebel und Ueberbauten wurden verpönt, durch Steuerbefreiungen auf Erlangung gerader Straßenfluchten hingewiesen. Wer aber seinem Neubau ein stattliches Thor gab und die Fenster mit Simswerk bekrönte, dem sollten die fürstlichen Bau- und Werkmeister mit Rath und That zu Händen gehen. Seit 1731 wurde sogar an der

) Dr. Becker, Das Kgl. Schloß Coblenz, Coblenz, 1886.

Universität Civil- und Militär-Baukunst vorgetragen. Die Professoren waren Oberstlieutenant *M. Müller*, seit den siebziger Jahren Oberstlieutenant *J. B. Koch*.

Der Hof Hutten, zahlreiche andere Höfe der Domherren und Geschlechter, das Damenstiftsgebäude (1750), in welches *J. A. Gärtner* 1804 das Theater einbaute, und sonst eine Reihe hervorragender Profanbauten geben von der veränderten Bauthätigkeit Kunde. Vom schlichten Ernst Petrini's zu der von der veroneseer Art beeinflussten derb heiteren, oft in barockem Detail überladenen Kunst Dientzenhofers und dem auf der heimischen Renaissance begründeten Stile Greifings schreitet die Entwicklung der Façaden zu dem eigenartigen, von Neumann angegebenen Dekorativstil vor. Als Beispiel des letzteren kann das Hôtel de Ruffie gelten, ein stattliches zweistöckiges Gebäude mit drei höheren Risaliten, an welchen durch reizvolle Stukkornamente an Brüstung und Verdachung den Fronten ein spielendes Leben gegeben wurde. Aehnliche Façaden giebt es in großer Anzahl, bei welchen zumeist der eigentliche architektonische Aufbau bescheiden, der Reiz vielmehr in die ornamentale Ausstattung verlegt ist, welche den formgewandten, von Neumann geschulten Stukkateuren flott von der Hand ging.

Das Meisterstück solcher Façadenbildung ist das Haus zum Falken (Fig. 115), eines jener nur in Deutschland möglichen Prunkstücke flatter Dekoration, wie sie der Ueberdrang der Formenlust sich selbst und dem unbefangenen Betrachter zur Freude in geistvoller Ausgelassenheit schuf. Aehnlich ist das Rathhaus zu Bamberg (Fig. 116) (1744—1756) gestaltet, welches in einem Brückenthor die Straße überspannt, in den Flügelbauten aber an Stelle der Schmuck-Skulpturen eine flott gemalte Architektur von *Johann Anwerder* zeigt. Die dekorativen Skulpturen am Thor, Werk des Bamberger Bildhauers *Buonaventura Mutschke*, sind von derbstem Rococo. Eine ganz entgegengesetzte Richtung vertritt ein weiterer Profanbau in Bamberg, der dem Baueifer eines Bürgers entsprungen, wohl absichtlich an das hohe Vorbild des Schlosses zu Würzburg in seiner köstlichen Außenarchitektur erinnert, das Haus Concordienstraße 28, welches jetzt dem Verein Concordia gehört. Diefes ließ der Archivar *J. J. T. Böttinger* sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts errichten. Es schließt die an den Main sich hinziehende Straße mit einer interessanten Außenfaçade ab, und umfaßt mit zwei im Winkel zu einander stehenden Flügeln, einen in zwei malerisch angelegten Terrassen längs des Strandes sich hinziehenden Garten. Die architektonische Gliederung durch höchst elegant gebildete Halbfäulen zeigt den Meister wieder auf dem Gipfel seiner Kunst, so daß mir ein

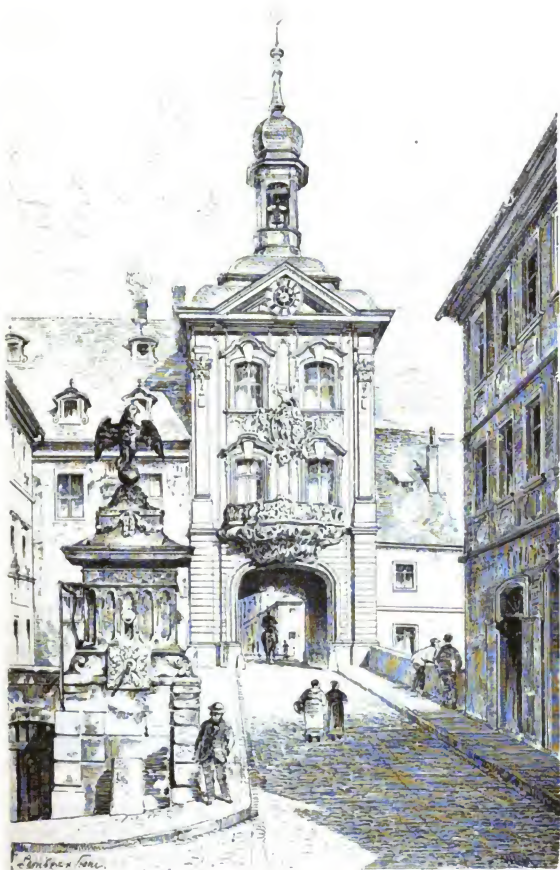


Fig 114. Rathaus zu Bamberg.

Zweifel nicht statthaft scheint, daß Neumann der Erbauer dieses köstlichen, im Inneren leider durch modernen Unverstand zerstörten Baues gewesen sei.

Es ist unzweifelhaft, daß an Neumann's außerordentliche Kunstthätigkeit, die ein Menschenleben hindurch weite und aufstrebende deutsche Gebiete umfaßte, sich eine Schule anknüpfen mußte. Gerade die Eigenart seiner Künstlererscheinung, daß er zusammenfassend die Bestrebungen vieler Richtungen in sich aufnahm, die mystische Umschweifigkeit Guarini's, den aufstrebenden Formendrang Dientzenhofer's, die unermüdliche Schaffenslust im Ornament, welche Decker befeelte, und dazu noch die Regelrectigkeit der Protestanten, daß er diese alle zu einer scharf ausgesprochenen Rococoarchitektur zusammenfaßte, zu einer Freiheit der Formen und einer Selbständigkeit allem früher Geschaffenen gegenüber, welche für die Gesamtbaukunst von keinem Meister in gleicher Weise erreicht wurde — Alles dies mußte ihm in den von ihm beeinflussten Landen dauernde Bedeutungen sichern. Und so ist es denn auch Neumann's Schule gewesen, welche am längsten dem einbrechenden Franzosenthum widerstand. An jenen geistlichen Höfen, welche wahrlich arm an deutschem Staatsinn waren, arm an nationalem Ehrgefühl und Hingabe für das Gemeinwohl, für unser Volk, die ununterbrochen in Paris nach Waffen suchten, um ihre kleinen Interessen in das Fleisch des Reiches einzubohren — hier fast allein blieb der deutsche Barockstil zu einer Zeit in Geltung, wo sonst schon allgemein die französischen Architekten sich in den Hauptstädten festgesetzt hatten.

Unter den von Neumann abhängigen Meistern nimmt *Johann Conrad Schlaun* die erste Stelle ein. Sein Wirkungsgebiet waren zuerst die rheinischen Kurfürstenthümer, deren einzelne Regenten sich im Baueifer zu überbieten trachteten. Die Petersburg zu Trier, der Hauptsitz der Kurfürsten, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts begonnen worden. Kurfürst Johann Philipp von Walderdorff (1756—1768) fügte den palastartigen Südflügel dem noch in Renaissanceformen gehaltenen Bau hinzu. Ich vermag nicht zu sagen, wer der Architekt desselben gewesen sei; spricht schon die barockere Handhabung des Details am Dikafterialbau dafür, daß Neumann's Entwurf hier eine Durchbildung von einem Dientzenhofer verwandten Manne erhalten habe, so zeigen sich hier Einzelheiten, welche kaum dem Meister des Würzburger Schlosses zugeschrieben werden dürfen.

Daher scheint es erlaubt, hier auf Schlaun hinzuweisen, als einen Meister, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts großes Ansehen genoß; denn er war es, der für den Kurfürsten Clemens August von Köln (1724—1761), einem bayrischen Prinzen, dem Neffen und Nach-

folger jenes Kurfürsten Josef Clemens, welchen der spanische Erbfolgekrieg nach Paris und dort in das Atelier *Robert de Cotte's* geführt

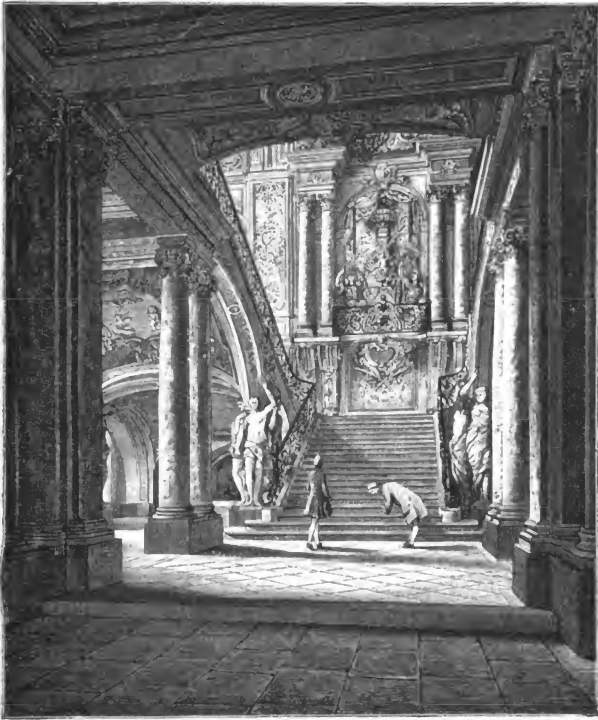


Fig. 117. Schloss Brühl. Treppe.

hatte, den Plan für das Schloß Brühl¹⁾ am Rhein (1725—1770) schut. Zwar leitete Schlaun diesen Prachtbau nur bis zu seiner 1728 erfolgten Entlassung, nach welcher der bis 1762 im kurfürstlichen Dienste genannte

¹⁾ R. Dohme und Rückwardt, Das Kgl. Schloß Brühl am Rhein, Berlin, 1877.

Michel Leveillé und seit 1754 *Heinrich Roth* als leitende Künstler eintraten. Aber dennoch müssen der Grundriß, wie die wesentlichen Theile der Innengestaltung dem frühesten Meister zugewiesen werden. Der erstere ist keineswegs bedeutend, aus drei Flügeln um einen etwas engen Hof gebildet, in dessen seitlichen Theilen, die nicht eben in sehr fortgeschrittener Plantechnik angeordneten Zimmer, der Mangel jener, von Sturm geforderten „Verchränkungen“ der Mauern beweist, daß französische Künstler keinen Antheil an der Planung haben. Aber nicht nur in diesem verneinenden Sinne macht sich die Hand des deutschen Künstlers geltend, sondern namentlich in der Anlage der prachtvollen dreiarmigen Treppe (Fig. 117), des Vorhauses und der beiden Festfälle darüber, bei welchen die malerische Auffassung so entschieden in den Vordergrund tritt, wie dies selbst bei Arbeiten Meißonnier's nicht der Fall ist. Die Fassade dagegen mit ihren schweren Pilastern an Eckpavillons und Mittelfalst, ihrem etwas steiflinigen Detail, ihrem in der Mitte im Giebel verkröpften Giebel erinnert auf das lebhafteste in der Gesamtanordnung an Pommersfelden, im Detail aber an das erzbischöfliche Palais und das Prayinghaus in München, also an Bauten des am bayrischen Kurhof angestellten französischen Baumeisters *François de Cuvillies*. Die Annahme, daß Leveillé mit diesem in Verbindung gestanden haben mag, wird weiter durch den Umstand unterstützt, daß auch bei der inneren Ausstattung des Schlosses, so lange der bayrische Kurfürst lebte, münchener Künstler neben italienischen Stukkatoren vorzugsweise beschäftigt wurden. Die Fassade trägt über den Fenstern des Erdgeschosses die Jahreszahl 1728. Der Hergang dürfte also folgender sein: Schlaun entwarf den Bau, während Leveillé den Verputz und mithin die Detaillirung der Fassade leitete.

Jedoch seien alsbald auch die späteren Arbeiten der Betrachtung unterzogen, welche seit dem Regierungsantritt des Kurfürsten Maximilian Friedrich, Grafen Königsegg (1761) ganz in französische Hände übergingen.

Unverrückbar war den Haupträumen der deutsch barocke mit architektonischen Massen schaltende Grundzug gegeben, wenn er gleich formal fast nur in den prachtvollen Deckenfresken des Münchners *Nicolaus Stüber* (seit 1732) zur Geltung kommt. Aber die Anlage der Treppe, des runden über derselben schwebenden Oberlichtes, der malerisch an einander gereihten, mit Umgängen versehenen beiden Hauptfälle gehören Schlaun oder doch seiner Kunsttrichtung an. Dagegen finden sich im Concertsaal, an der Treppe, an Bautheilen, die um 1740 entstanden, die wilderen Rococoformen der Stukkatur, welche in Bruchsal verwalteten. Späterhin löst diese ein französisches Rococo ab, das in Umrahmung und Abtheilung von Wandtreifen sich vorzugsweise gefällt, an Feinheit und Anmuth die deutschen Arbeiten um so viel über-



Fig. 118. Schloss zu Münster i. W.

trifft, wie es ihnen an plastischer Wirkung nachsteht. Dies darf nur von den Trophäen und denkmalartigen Aufbauten in der Achse derjenigen nicht gesagt werden, in welchen der französische Bildhauer *Brillie* (1765) Meisterwerke belebtester Dekorationsplastik schuf.

Zwischen diesem Jugendwerk Schlaun's und der räumlich ausgedehntesten Schöpfung dieses Meisters liegt ein großer Zeitraum. Denn erst 1767 wurde das Schloß zu Münster in Westphalen (Fig. 118) für den Fürstbischof Max Friedrich von Köln an der Ostgrenze der Stadt errichtet. Dieser Prunkbau ist in Ziegel, mit Verwendung von Sandstein an den Rivaliten, Gliederungen und Ornamenten hergestellt, in vieler Beziehung eine Fortbildung der am Erbdrostenhof (Fig. 119—120) daselbst verwendeten Motive. Es ist daher besser, dieses ältere Werk alsbald mit in die Betrachtung zu ziehen.

Die Kunttentwicklung war in Westphalen ihren eigenen Weg gegangen. *Peter Pictorius* († um 1684) hieß der erste Barockmeister von künstlerischer Begabung, der Sohn eines Dänen, der 1654 nach Münster kam. Er baute am Schloß und Park Sassenberg (1670—1684), am Fraterhause zu Münster, am Kloster Marienfeld in einem kräftigen, aber wenig reizvollem Barock. Ihm schloß sich der Domwerkmeister *Johannes Quincken* (aus Werl, † 1712) an, welcher das Jesuitenkolleg in Coesfeld vollendete (1691), die Schlösser Ahaus (1690—1693) und Nordkirchen baute und auch sonst an Kirchen sich hervorthat. Eine mehr klassizistische Richtung dagegen vertrat *Lambert Friedrich von Corfey* († zu Münster 1733). Er erbaute die Dominikanerkirche zu Münster (1731), einen dreischiffigen Ziegelbau mit Kuppel und zwei Thürmen. Die gut gebildete Fassade ist leider durch anstoßende Gebäude fast ganz verdeckt. Von ihm dürfte auch der Bischofshof geschaffen sein, ein nach französischer Art mit drei Flügeln um einen nach vorn durch ein Gitter abgeschlossenes Bauwerk von sehr strengen, in Haustein ausgeführten Formen und mit in Ziegel gemauerten Wandflächen. Noch einige Jahrzehnt zurück findet man im Mervelderhof (1701) in Anlage und Aufbau völlig die holländische Schule vortreten, ebenso im Beverförder Hof (1702), der jenen an Formenstrenge, namentlich in der jonischen Pilasterordnung des Mittelrisalites noch übertrifft. Vielleicht stammen diese auch von *Gottfried Laurenz Pictorius*, welcher eine großartige Thätigkeit in Westphalen entwickelt haben soll und als der fruchtbarste Architekt des Landes gefeiert wird.¹⁾

¹⁾ Vergl. Dr. J. B. Nordhoff, die Kunst- u. Geschichtsdenkmäler der Prov. Westfalen, Band II, Kreis Warendorf, Münster 1886. Ich danke Herrn Prof. Nordhoff's vielseitige Unterstützung in der Bearbeitung der Westfalen betreffenden Abschnitte. Leider kenne ich das Land nur zu kleinen Theilen. — Nachträgl. Mitth. v. H. Dr. Nordhoff bestätigt die letztere Annahme.

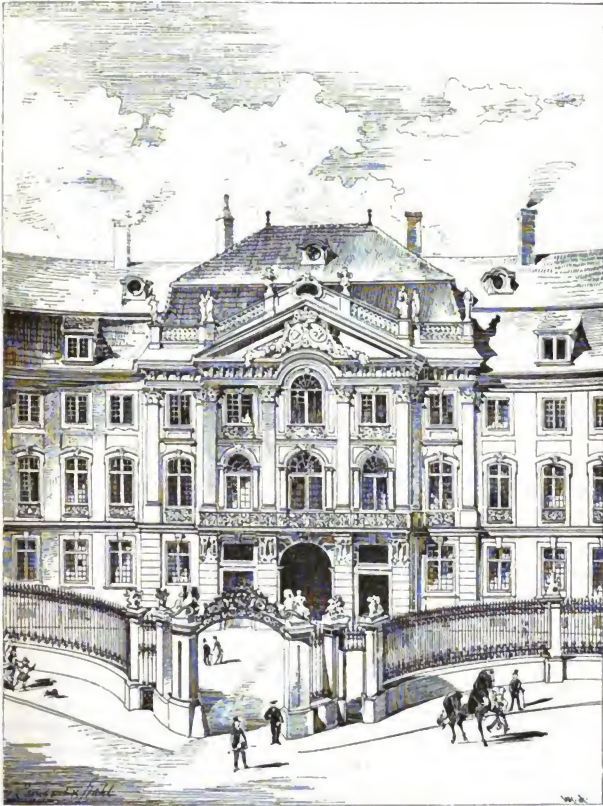


Fig. 119. Erdrostenhof zu Münster i. W.

Für den geistvollsten Baumeister des Landes schätzt man jedoch Schlaun. An feinem Erdrostenhof fällt zunächst die Meisterschaft in der Lösung verwickelter Grundrißbildungen auf. Denn der Bau liegt

auf unregelmäßigem Grundstück, zwischen zwei sich im rechten Winkel schneidenden, engen Straßen. Es war nun die Aufgabe des Baumeisters, den Raum für die Betrachtung der Fassade zu schaffen. Daher legte er ein Gitterthor in die abgestumpfte Ecke und errichtete das Schloß in einem von hier aus geschlagenen Viertelkreis; in der Achse erhebt sich das glänzend ausgestattete in Sandstein gebildete Mittelrisalit. Zu den in Backsteinrohbau ausgeführten Rücklagen leitet erst ein kräftiger Anschwung über. Die nur einfenstrigen Seitenrisalite sind wieder in Sandstein. Die höchste Pracht dekorativer Ausstattung findet sich natürlich im Mittel: im Erdgeschoß ein Tri-



Fig. 120. Erdgroßhof zu Münster i. W. Grundriss des Erdgeschosses.

umphogen mit Korbogen im Hauptthor, darüber ein breit geschwungener Balkon. In den beiden oberen Geschossen Pilaster von willkürlicher Ordnung, die ein prächtiges Konfolengesims und einen Giebel tragen; darüber eine Attika, welche bezeichnender Weise fogar über den Giebel, dessen Linienführung folgend, hinwegläuft. An figürlichem Schmuck, Wappen im Giebel u. d. w. ist kein Mangel. Ein hohes Mansarddach bekrönt das Ganze. In den Fenstern des ersten Stockes ist ein Palladiomotiv mit Rundbogen an den beiden äußeren Korbogen im breiten Mittel angebracht; über letzterem ein weiteres großes Rundbogenfenster, welches fogar das Hauptgesims zu einer kräftigen Ausbauchung nach oben zwingt. Die Flügel sind wesentlich einfacher, im beabsichtigten und wirkungsvollen Gegensatz zu dem Mittel, das noch

gehoben wird durch den Reichthum an Bildhauer- und Schmiedearbeiten an den den Hof umschließenden Gittern und Thoren. Im Grundriß deutet die Raumentfaltung in dem stattlichen Vorhaufe auf tüchtige Verhältnisse im ganzen Innenbau hin.

An dieses Werk schließt sich das Schloß aufs Engste an. In der Achse desselben befindet sich das ovale, durch vier freistehende und entsprechende Wandfäulen getheilte Vorhaus, darüber der Hauptaal. Das Oval macht sich als ausbauchendes Mittelfalut in der durchweg dreistöckigen Façade geltend, ist in drei Fensterysteme getheilt, an die sich seitlich je noch eines als Anschung zu der Geraden der Rücklagen schließt. Gegen den Garten zu verbreitert sich das Mittelfalut auf alle fünf Achsen, da die zu Seiten der Durchfahrt liegenden großen Treppen in dasselbe hineingezogen sind, und schließen sich an dieselbe zwei Flügel von 12 Achsen, während nach dem Hofe zu 8 Achsen auf den Wohnflügel fallen und die 4 Achsen breiten Flügel wieder um 8 Achsen Länge vorgezogen sind. Zur Rechten des weiten Hofes liegen die Anfänge der nicht vollendeten Stall- und Wirthschaftsgebäude, Ziegelbauten in strengerer Formgebung. Die Façade macht trotz ihres überreichen dekorativen Schmuckes infolge des starken Kontrastes zwischen dem Sandstein und dem Ziegelmateriale einen etwas bunten und schweren Eindruck. Das Mittelfalut ist wieder als Prunkstück behandelt. Vor den Wandflächen erheben sich durch die beiden oberen Stockwerke reichende Dreiviertelssäulen oder — an den Rifalitecken — Pilaster mit einem dem jonischen verwandten Phantafiekapital. Das Erdgeschoß ist gegliedert durch rusticirte Postamente. Ueber ihnen ruht ein reich gegliedertes Hauptgesims mit einem über die drei Säulen sich erstreckenden, im Oval sich gleich der Grundrißlinie vorschwingenden Giebel, dessen Feld ein mächtiges von Genien und reich bewegtem Ornament umgebenes Wappen ausfüllt. Zur Seite steht eine hohe Attika, die sich im Giebel verläuft. Während im Parterre die Oeffnungen geradlinig geschlossen sind — bis auf das Hauptthor, welches im Korbogen abgedeckt wurde — erscheint im Hauptgeschoß durchweg der Stichbogen angewendet, wechseln im Obergeschoß ovale mit rechtwinkligen Fenstern. Eine Manfarte mit Glockenthürmchen bekrönt den Bau.

Kaum minder reich, auf lebhaft geschwungener Grundrißlinie baut sich das rückwärtige Mittelfalut auf. Einfacher sind die Flügel. Die Fenster sind ähnlich den holländischen, von sehr gestrecktem Verhältniß, die vertikale Theilung durch gehäufte und noch dazu durch den Materialwechsel stark betonte Rifalite etwas zu vorwiegend. Reicher ornamentaler Schmuck, Gehänge und Embleme, sind noch einmal an den Eckpavillons der Flügel vereinigt. Diese Dekorationen, theils in Stein,

theils in Stukk hergestellt, zeichnen sich durch einen großen Reichtum der Motive, durch meisterliche Technik und, bei etwas zu stark naturalistischer Auffassung, theilweise durch hervorragende künstlerische Vollendung aus. Namentlich die Masken an der Gartenfeite sind vortrefflich gelungen und ein rühmliches Zeichen für die Kunst ihres Schöpfers, des Bildhauers *Pfeil*. Die Darstellungen sind allegorisch: die vernichtend und schaffend wirkende Zeit, die vier Jahreszeiten, die Monate mit den Zeichen des Thierkreises. Ueber dem Gartenportal sieht man die Sonne, den Tag, zur Seite die Tageszeiten, Morgen, Mittag, Abend und Nacht und weiterhin die Trabanten der Sonne. Höher oben die Nacht und den Saturnus. Den Bau vollendete der Kanonikus *Ferdinand Lipper* († zu Nürnberg 1800).

Die durch alle Stockwerke führende doppelte Haupttreppe ist leider im Stil des Klassicismus theilweise umgeändert worden. Die Treppengitter, Kapitäle, die Deckenornamente in Stukk lassen noch die alte Pracht vermuthen. Die innere Einrichtung ist durchweg neueren Ursprungs, eines der glänzendsten Beispiele der Kunst der klassizistischen Schule in Deutschland.

Die Clemenskirche (1745—1753), ein kleiner Centralbau von ansprechenden, reich bewegten Formen, dürfte weiter Schlaun zuzurechnen sein.

Ganz ähnlich wie in Münster liegen die Verhältnisse in Trier. Das Schloß entspricht in den nur noch krauher gebildeten Formen sehr demjenigen zu Ehrenbreitstein: Ein stark betontes Mittelfrisit für den Saal, dessen Obergeschloßfenster wieder eine gebogene Sohlbank haben, über demselben ein mächtiger Segmentgiebel. Die Rücklagen sind einfach, die Eckbauten reicher gehalten. Einer derselben mußte dem Wiederaufbau der römischen Basilika weichen. Im Innern des jetzt als Kaserne benutzten Schlosses ist die dreiarmlige Treppe sehenswerth, deren Geländer aus in Stein gehauenen Ornamenten besteht, ähnlich jenen in den Wiener, Salzburger und oberösterreichischen Bauten. Ganz ähnlicher Architektur, doch einfacher im Detail, abgesehen von dem nach Art des Würzburger Schlosses geschwungenen Giebel, ist das Justizgebäude mit dreigeschoßigem Hauptbau und niederen Seitenflügeln. Dem Erbdrostenhof entspricht dagegen, hinsichtlich der Ausnutzung des ungünstigen Grundes, das Kesselftadt'sche Palais (1742), mit geschwungenen, im Detail reich durchgebildeter Façade, stattlichem Vorhaus, und dem verwickelten Raume geschickt eingepaßter Treppe.

Auch die Abtei St. Maximin zeigt die Formen der Schlaun'schen Bauwerke, während die Kirche im 17. Jahrhundert ihre jetzige Gestalt erhalten zu haben scheint.

Auch in Mainz gehören einige Bauwerke derselben Kunstart an.

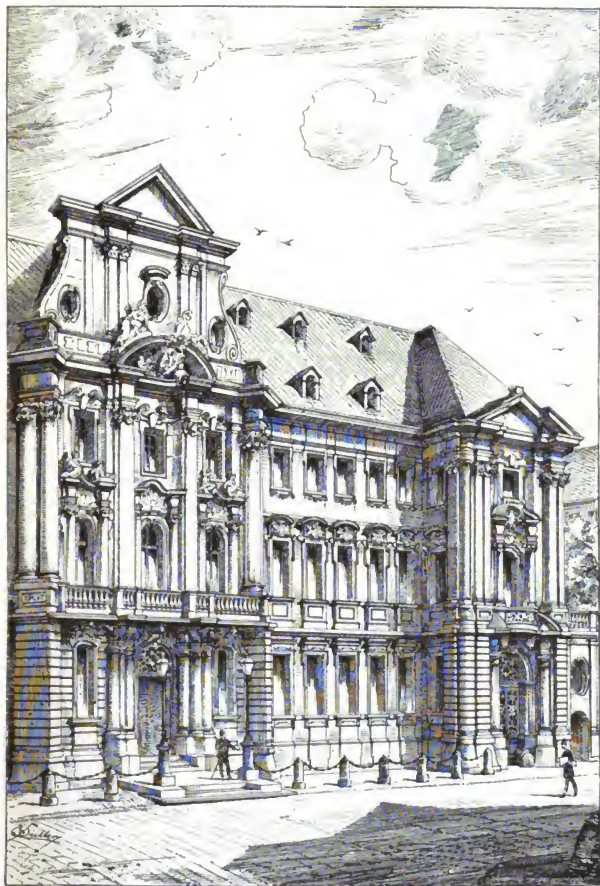


Fig. 121. Dalberg'scher Hof zu Mainz,

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

Dort hatte vor dem Eindringen derselben der General *Welsch* im Zeughaus (1738—1740) ein kunsthistorisch beachtenswerthes Werk aufgeführt, einen dem Zweck entsprechend einfachen, nur durch gequaderte Blendarkaden und mehrere Rialite gegliederten Bau von schlichter, fast nüchterner Detaillirung und manchen Eigenthümlichkeiten, welche eine Bekanntschaft mit der gleichzeitigen französischen Kunst verkünden. Das nahe gelegene Großherzogliche Palais (1731—1739) zeigt den Meister in reicherer Bethätigung seines Könnens, welches namentlich an dem gegen den französischen angeordneten Hof gerichteten Mittelrisalit sich als das eines feinen, vornehmen, aber nicht eben besonders geistvollen Mannes bekundet. Auch hier äußert sich eine Mischung zwischen deutschem und pariser Wesen, indem das Detail, soweit der Künstler vermochte, und der Grundriß dem letzteren, die Profilirung und die Fasadengestaltung aber im Wesentlichen dem ersteren angehört. Die hübsche Treppe verdient auch hier Erwähnung.

Auch im Kirchenbau macht sich diese Stilmischung geltend. Denn während die Ignatius-Kirche (um 1770) in der Grundform barocke Motive zeigt: einen achteckigen Hauptraum mit zwei sich anlehnenden Schiffen und in der Querachse zwei Nischen, während der Aufriß einfach und vornehm den dreigeschoßigen Portalen der Pariser Kirchen entspricht, zeigt sich im Ornament und in den fein abgestimmten Gemälden der Einfluß des *Januarius Zick*, eines den Asam nahestehenden Malers. Im Anschluß an diese sei die in noch theilweise der Gothik zuneigenden Renaissanceformen gehaltene, reizvolle Centralanlage der Peterskirche in Ehrenbreitstein (1702) genannt.

Noch einige Zeit früher hatte aber, wie der Dalberg'sche Hof, jetzt Justizpalast (1715—1718. Fig. 121) beweist, auch hier das Barock lebhafterer Bildung geherrscht. Ja es ist die vielfach geschwungene, durch übereckgestellte Pilaster, das Thor umfassende Nischen und dergleichen, durch Säulen, reich bewegte Verdachungen und Giebel besonders stark ausgezeichnete Fassade eine der wildesten im ganzen Rheinlande.

Nicht der Zeit und doch den Formen nach, steht diesem Bau die Liebfrauenkirche (1768—1776) nahe, welche abermals *Januarius Zick* (geb. zu München 1733, † zu Ehrenbreitstein 1797) ausführte.

Dieser Meister war der Sohn des *Johann Zick* (geb. zu Ottobern 1702, † zu Bruchsal 1762), und nahm mit seinem Vater etwa eine ähnliche Stelle am Rhein ein, wie die Asam in Bayern. In Venedig gebildet, war der ältere Meister ein Genosse Tiepolo's in der Ausschmückung des Würzburger Schlosses, hatte dann in Bruchsal seine Meisterschaft bewiesen. Sein Sohn wurde kurz vor des Vaters Tode

(1761) Hofmaler in Trier, arbeitete in Schwaben, wie am Rhein, in Wieb-lingen, Zwiefalten, Engers u. f. w., überall mit flottem Pinsel, ficherer Hand und gestaltungsreicher Phantasie.

Die Mainzer Liebfrauenkirche ist scheinbar nur der Deckenent-wicklung wegen da, welche Zick den Grund für seine fein abgetönten Fresken bot. Die Façade zeigt sich als ein im derbsten Barock wuchtig und malerisch gezeichnetes, selbständiges Prunkwerk.

Dem Maler *Giuseppe Appiani* aus Mailand gehört das Wesentlichste der Ausfattung von St. Peter in Mainz (1748–1756) an. Es ist dies eine mittelalterliche, dreischiffige Anlage, deren schlanke Pfeiler durch Pilafter bekleidet sind und auf Gebälkstücken die Gewölbe tragen. Wäh-rend diese nun die volle Kraft der Farbe, eine großartige Freskenreihe schmückt, ist die Architektur schlicht und farblos gehalten. Nicht ganz die freie und luftige Wirkung dieser Kirche erreicht die dafür durch die überaus reiche und prunkende Stukkatur ausgezeichnete einschiffige An-lage St. Paulin in Trier (1734 wieder aufgebaut), deren Gewölbe der bereits genannte Augsburger Maler *Christof Thomas Schöffler* mit ficherer Meisterhand vollendete. Wie in Oesterreich beginnen auch hier an der Ostgrenze des deutschen Reiches die virtuosen Barockmaler den Archi-tekten die Leitung der Bauten zu entreißen. Das Ende der großen katholischen Barockbewegung wird man daher erst zu würdigen ver-mögen, wenn auch diese Künstler jene Beachtung und ihre Kunst jene Würdigung gefunden hat, die sie in so hohem Grade verdienen.

Schöffler, von dem auch die Malereien im Mainzer Schloß stam-men, überzog die Decke der Kirche mit einem durch Wolken und Ornament abgetheilten Fresko. Auch über die die Wandflächen thei-lenden vielfach verkröpften und ein glänzend durchgebildetes Gefims tragenden Pilafter erstreckt sich die theilweise auf Blech ausgeführte Malerei. Nur das Thürgewölbe ist durch Gurten gegliedert. Die Mutter-Gotteskapelle am Dom zu Trier endlich, ein Achteck, welches sich nach außen in schlankem, dreigefchoßigem, durch Pilafter-bündel und starke wagrechte Gurtungen getheiltem Aufbau bis zu dem aus drei übereinander gestülpten Halbkugeln gebildeten Dach erhebt, zeigt innen nochmals die dekorativen Künste der Zeit in glänzender Entfaltung.



Fig. 122.
Vom Taschenbergpalais zu Dresden.

VII. KAPITEL.

PREUSSEN UND SACHSEN.

Der große Kurfürst hinterließ nach seinem Tode (1688) seinem Sohne nicht nur politische, sondern auch künstlerische Aufgaben. Das mächtig gehobene Staatsgefühl Brandenburgs mußte zur äußeren Darstellung der Macht drängen. Es fehlte im Lande selbst an Künstlern, welche dieser Aufgabe genügen konnten. Zwar hatte Friedrich Wilhelm eine Anzahl Niederländer an seinen Hof gezogen, die rechten Männer, um das seinem den Kern der Dinge mit tiefblickendem Auge ergründenden Wesen zunächst Liegende zu schaffen. Sie waren tüchtige Techniker, aber als Künstler Männer von mäßigem Werth. Sie bauten feine Kanäle, feine Straßenanlagen, feine einstweilen mit bescheidenen Mitteln ausgestatteten Wohnsitze. Aber durch sie wurde auch der Grund gegraben, auf welchem das königliche Berlin sich erheben sollte, sie führten zwar ohne große Phantasie aber in streng gesetzmäßiger Planung die Straßenbauten in den Brandenburger Sand hinaus, in welche die Millionenstadt, die Hauptstadt Deutschlands, sich erst heute völlig hineingelebt hat. Der Kurfürst war größer noch im Planen als im Schaffen, größer in der Grundauffassung seiner Bauanlagen als in ihrer Durchführung, denn alle gehen weit über das augenblickliche Bedürfnis hinaus, fassen mit prophetischem Geiste die Zukunft in's Auge. Seine

Schöpfungen entbehrten oft des äußeren Glanzes, weil sie zu tief dem Wesen der Dinge entsprechen. Sein Wirken war mehr ein Säen, als ein Ernten.

Als Kurfürst Friedrich III. sich 1701 die Königskrone auf's Haupt setzte, erfüllte er äußerlich das Ziel der Politik seines Vaters. Ebenso scheint er im Wesentlichen auch künstlerisch nur das ausgeführt zu haben, was sein größerer Vorgänger angeregt und geplant hatte.

Schon vor 1657 war *François Blondel* am brandenburgischen Hofe Gefandter gewesen. Von da an bis 1658 war er zum zweiten Male nach Berlin als Vertreter Frankreichs beordert worden. Auch später scheint er noch an den kurfürstlichen Hof berufen worden zu sein. Der Rath eines Mannes, welcher in Paris als einer der ersten Baukünstler galt, mußte dem Kurfürsten, dem es an geschulten Kräften im Lande fast gänzlich gebrach, von großem Werthe sein, zumal für den Bau eines Zeughauses, da dieser auch für den Kardinal Richelieu das Arsenal zu Rochefort errichtete. Blondel entwarf den Plan des Zeughauses. Wann es entworfen wurde, wissen wir nicht mit Sicherheit, wahrscheinlich ist es, daß es nach dem Frieden von St. Germain (1679) in Angriff genommen wurde, in jener Zeit, in der sich der große Kurfürst besonders eng an Frankreich angeschlossen. Blondel war damals schon Direktor der Pariser Architektur-Akademie und einer der gefeiertsten Architekten seiner Zeit. Da er 1686 starb, ist die Zeit der Entstehung des Planes nach einer Seite hin sicher begrenzt.

Trotzdem wurde der Bau erst wesentlich später kurz vor 1695 begonnen. Ein Plan Berlins von 1688 zeigt noch keine Spur des Baues. Man hob den Plan als ein Vermächtniß des großen Kurfürsten auch nach dessen Tode auf, ja man bildete ein eigenes Bauarchiv, dessen Verwaltung einem höheren Baubeamten übertragen wurde und bewahrte in diesem die unter dem großen Kurfürst geschaffenen Pläne als ein Vermächtniß seines Willens. Während dessen ließ man die laufenden Arbeiten durch jene Künstler ausführen, welche zur Verfügung standen, fast ausschließlich hugenottisch-niederländische Meister.

Von großer Bedeutung ist der Umstand, daß anscheinend schon seit 1660 zwei Meister in Berlin lebten, welche in dem Kreis der großen römischen Baukünstler ihre Schule gemacht und große Anerkennung gefunden hatten: *Giovanni Maria Baratta* († zu Berlin 1687) und *Francesco Baratta* († zu Berlin 1700). Beide waren Schüler des Bildhauers *Algardi*, hatten in Rom namentlich für die Pamfili gebaut, deren Villa nach *Algardi's* und St. Agnese nach *Borromini's* Plänen vollendet, und auch sonst sowohl als Architekten, wie als Bildhauer sich bethätigt. Francesco, der später nach Berlin gekommen sein mag, hatte um 1680 an der

Aus schmückung des großen Gartens in Dresden durch Statuen mitgewirkt, nachdem er sich durch einen der gewaltigen Flußgötter an *Bernini's* Brunnen auf Piazza Navona zu Rom als Bildhauer dauernde Anerkennung gesichert hatte.

Diese Männer dürften auch auf das Bauwesen Berlins, über welches wir leider urkundliche Nachrichten nur in sehr lückenhafter Weise besitzen, einen großen Einfluß gewonnen haben. Denn bald nach dem Tode des großen Kurfürsten scheint der Gedanke des Umbaues des Berliner Schlosses in Angriff genommen worden zu sein. Zu demselben wurden anscheinend schon Pläne um 1682 gefertigt, ja derjenige Entwurf, welcher zur Durchführung gewählt wurde, scheint sogar auf *Francesco Borromini* († 1667) zurückzuführen zu sein. In den 90er Jahren scheint ein Projekt theilweise ausgeführt worden zu sein, welches in der äußeren Ansicht die größte Aehnlichkeit mit dem Palazzo Madama und dem Palazzo Doria Pamfili zu Rom hatte. Die florentiner fenestra terrena, starke Gurtgesimse, ruhige Fluchten großartig gezeichneter Fenster in den beiden Hauptgeschossen, ein Mezzanin, um welches sich die Linien des Architraves und Frieses verkröpfen, ein mächtiges Hauptgesims — das sind die entscheidenden Merkmale. Doch war wohl von jeher beabsichtigt, nach Vorbild von *Bernini's* Louvrefaçade den Stockwerksbau durch eine mächtige Säulenordnung zu durchbrechen. Der Entwurf dieses Bautheiles, der sich bis heute in den Flügeln der Façaden gegen den Lustgarten und den Schloßplatz erhielt, entspricht eben so sehr der Vollkraft der römischen Kunst, wie er dem Wesen der deutschen Architektur jener Zeit auf das Entschiedenste widerspricht.

Nicht minder italienisch war der Hof gestaltet. Eine Reihe von korinthischen Kolossal säulen umgab ihn nach dem Vorbilde von *Borromini's* Collegio Filippo Neri und *Bernini's* Louvrehof. Zwischen diesen zogen sich die Umgänge in zwei Stockwerken hin. Es war eine jener ruhmredigen Hofanlagen geplant und theilweise ausgeführt, welche auch *Bernini* dem Louvre zu Paris geben wollte.

Zudem begann im Innern die Aus schmückung in den Formen des *Pietro da Cortona*, der einst an S. Nicolò Tolentino zu Rom mit den *Baratta's* gemeinsam gearbeitet hatte, in jenen Formen, welche eben durch *Lebrun* nach Paris übertragen worden waren. Die Decken einiger Festfäle zeigen die volle Wucht des Barock, welches die Grotescatore von Rom und Florenz aus über die ganze civilisirte Welt trugen.

Ein merkwürdiger Wandel der künstlerischen Stimmung Berlins trat jedoch ein, seit kurz nach einander zwei namhafte nordische Künstler angestellt wurden: Schlüter und Eosander.

Andreas Schlüter (geb. zu Hamburg 1662, † zu Petersburg 1714) machte seine Schule in Danzig. Dort blühte zu jener Zeit eine nicht unbedeutende Bauthätigkeit. Der leitende Architekt war *Hans Rausch*, welcher für König Johann Sobieski die Kapelle des heil. Johannes des Täufers (1678—1681) erbaute. Es ist dies eine Centralanlage im griechischen Kreuz, die sich nach außen als eine stattliche Front zwischen zwei schmalen Klosterbaulichkeiten darstellt. Das architektonische Gerippe ist, abgesehen von der Kuppel, mager. Reicher sind die Bildhauerarbeiten, das Wappen mit den fliegenden Gestalten, die Menge der Kränze und Gehänge. Ob Schlüter an diesem Bau Antheil hatte, weiß ich nicht, doch ist es wahrscheinlich. Wenn er überhaupt eine fremde Werkstätte besuchte, so dürfte dies eine niederländische, etwa die eines Schülers des *Quellin* gewesen sein. In dieser Beziehung begegnet sich seine Kunst mit jener der Baratta, deren Lehrer *Algardi* gleich Quellin von *François du Quesnoy* die bestimmende Richtung erhielt. Eine künstlerische Thätigkeit ist von Schlüter zunächst in Polen nachweisbar; er war im Dienste des Königs Johann Sobieski als Bildhauer beschäftigt. Doch baute er auch, und zwar nach Marperger „verschiedene Paläste in und außerhalb Warfchaus“.

Ich nannte schon das Schloß Willanow (Fig. 50) als das mit königlichem Reichthum eingerichtete Werk des sonst wegen seiner Sparfamekeit viel verketzerten Polenkönigs. Aus der Beschreibung eines französischen Reisenden, Beaujeu, geht hervor, daß noch 1696 rechtwinklig zu dem nach polnischer Sitte von Eckpavillons eingeschlossenen, niederen Herrenflügel zwei gefondert stehende Gebäudetheile den Hof einfaßten. Es war dies mithin eine Anlage, wie sie in den Niederlanden damals nach englischem Vorbilde üblich wurden, eine Villa, die in letzter Reihe auf die Landhäuser des Scamozzi und Palladio hinweist. Dieser Gedanke mag auf die Mitwirkung der bereits genannten italienischen Architekten Sobieski's zurückzuführen sein. Ebenso die Form der Gartenfaçade, deren reicher dekorativer Stukk bemerkenswerth ist. Nachweisbar seit 1684 beginnt die statuarische Ausschmückung des Baues und diese mag es gewesen sein, welche Schlüter in den Dienst des Königs führte. Freilich fehlt es fast an allen archivalischen oder literarischen Nachrichten, welche eine Handhabe für die Beurtheilung der einzelnen Bautheile bieten könnten.

Die beiden eigenartigen Thürme, welche jetzt Hauptbau und Seitenflügel verbinden, die demnach später als 1696 entstanden, zur Zeit, in welcher Schlüter sicher in polnischen Diensten war, lassen sich vielleicht auf die jüngeren Architekten zurückführen. Denn sie unterscheiden sich sehr merklich von den übrigen Bautheilen. Einzelne

Bauglieder derselben, namentlich aber das am Berliner Schloß sich völlig wiederholende Hauptgesims mit feinen Fries-Konfolen und feinen mit Waffenstücken geschmückten Metopen weisen unmittelbar auf Schlüter. Diesem dürfte auch das hoch über den von Beaujeu als niedrig geschilderten alten Bau aufragende Obergeschoß über dem Rifalit angehören und zwar dessen vordere Seite, während die gegen den Garten sich unverkennbar als ein Werk der Zeit sächsischer Könige, als eine Arbeit des *Matthäus Daniel Pöppelmann* zu erkennen giebt. Nicht minder sind die Arkaden an den Verbindungsgängen, namentlich die dem Garten zugekehrten Façadentheile in vielem nach dem Sinne Schlüters. Ihm gehören wohl die landschaftlichen Reliefs an, die sich über Gebühr an den Brüstungen und sonst breit machen und auch in Berlin von Schlüter gern verwendet wurden.

So ist der zierlich reiche Bau, eine der reizvollsten und in den Formen edelsten Anlagen der Zeit, ein Werk des Kompromisses zwischen italienisch-palladianischer und niederländisch-deutscher Art. In einem zweiten Warschauer Bau jener Zeit wiederholt sich dieselbe in anderer Gestalt: an dem Palais Krasinski, welches in Beaujeu's Stadtbeschreibung von 1679 nicht fehlen würde, wenn es bestanden hätte, 1700 aber bereits in die Stadtpläne als Palais des Woywoden Plocka eingezeichnet ist. An diesem Bau überrascht die merkwürdige Ueber-einstimmung mit dem Schlosse Charlottenburg (seit 1696), welches ja als Schlüter's erster Berliner Entwurf, nach seiner 1694 erfolgten Berufung dorthin, bezeichnet wird. Freilich kann ich hier so wenig wie im Palais Krasinski an die alleinige Planschöpfung Schlüters glauben. Wie dort *Belotti* wesentlichen Antheil hatte, so dürften ihn hier die *Baratta* besitzen. Beide Paläste sind geschlossene Rechtecke, beide in dem unteren Geschoße gequadert. An beiden Bauten stehen auf hohen, die Untergeschoße theilenden Postamenten die verkröpten Halbfäulen, welche die Obergeschoße gliedern. Hier sind diese jonisch, dort korinthisch. Ein breiter Giebel liegt über dem Mittelfalut, der in Warschau einen nach niederländischem Vorbild in Hochrelief gehaltenen Figurenschmuck zeigt. Bemerkenswerth ist nur, daß am Palais Krasinski, wie am Berliner Schloß, ein von den verkröpten Gesimsen des Architraves und Frieses eingefasstes Mezzanin sich findet, während in Charlottenburg das Obergeschoß selbständiger, aber auch nüchterner ausgebildet ist.

Die innere Einrichtung von Willanow hat sich in unvergleichlicher Reinheit erhalten. Der lebhaft bewegte Schmuck der Stukkdecken, die Wandpfeiler und reich ornamentirten Frieße, die ganze üppig vielgestaltige Formenwelt entspricht jenen Theilen des Berliner Schlosses, welche zur Zeit von Schlüter's Bauthätigkeit an demselben entstanden.

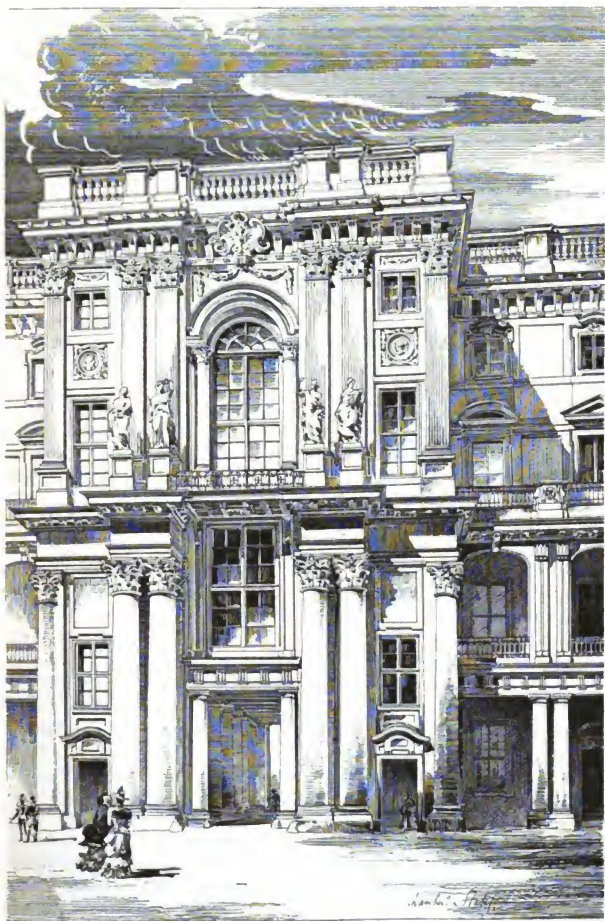


Fig. 123. Königliches Schloss zu Berlin Zweiter Hof,

Das Schloß Charlottenburg zeichnet sich weiter vor dem Palais Krafinski durch die Anlage eines ovalen Saales an der Gartenseite aus. Seine Gestaltung zeigt keineswegs überchwängliche Formenfülle, sondern vielmehr eine gewisse Schüchternheit auch im Plattfichen, welche dagegen spricht, daß Schlüter dauernd die Bauleitung gehabt habe. Der Meister der Masken sterbender Krieger am Berliner Zeughaus dürfte sich schwerlich die Gelegenheit haben entgehen lassen, an Stelle der Köpfe an den Schlußsteinen des Hauptgeschoßes Besseres zu setzen, als man jetzt dort sieht. Es muß daher an der Ausführung auch dieser Bauteile Schlüter's Rivale *Johann Friedrich Eosander, Freiherr von Göthe* (geb. zu Riga 1670, † zu Dresden 1729) Aenderungen vorgenommen haben. Wurde doch zu jener Zeit von den Fürsten das künstlerische Ich ungleich weniger geschont als heute, wurde doch ein Zusammenwirken von Meistern nur zu oft erzwungen, welche ihrer Kunstrichtung nach keineswegs sich verbinden konnten. Sicher als Eosander's Werk gilt der Kuppelthurm auf dem Mittelrisalit, der für den Unterbau zwar etwas schwer, aber doch wirkungsvoll gegliedert ist. Den Schüler Bernini's, oder doch denjenigen des unter dem großen Meister geschulten schwedischen Architekten *Nicodemus Grafen Tessin* (geb. zu Nyköping 1654, † 1748) erkennt man an den dem Palazzo Barberini in Rom entlehnten „perspektivischen“ Fenstern in dem Rundkörper des Kuppelbaues.

Seine Meisterschaft als Bildhauer veranlaßte, daß Schlüter am Bau des Zeughauses beschäftigt wurde, dessen Bauleitung seit *Arnold Nering's* Tode (1695) dem höchsten brandenburgischen Baubeamten *Martin Grüneberg* übertragen worden war. Die berühmten Masken sterbender Krieger in den Schlußsteinen des Erdgeschoßes im Hofe und meisterhaft gebildete Helme an jenen der Fassade, sowie die Trophäen über den Fensterverdachungen des Obergeschoßes sind hier sein Werk. Er beabsichtigte durch diese Arbeiten Blondel's akademisch trockene Fassade mit deutlich barockem Sinne zu beleben. Außerdem setzte er aber dem Bau noch eine 15 Fuß hohe, wieder mit landschaftlich behandelten Reliefs geschmückte Attika auf, welche schon 1698 technische Bedenken erregte, dann aber durch *Bodt* entfernt wurde. Von den die später errichtete, niedrigere Attika schmückenden Trophäen und Figurengruppen ist wohl weitaus der größte Theil von *Guillaume Hulot*, einem 1700 nach Berlin berufenen Pariser Bildhauer, etwa aus der Schule des *François Girardon* geschaffen. Es ist bezeichnend dafür, wie eng diese Schule mit der niederländischen des Schlüter verwandt ist, daß bisher Niemand die Werke der beiden Meister stilistisch auseinander zu halten versuchte, ob dies gleich bei der ungleich glätteren Technik Hulot's keineswegs unmöglich ist.

Als Bildhauer war Schlüter auch zunächst am Bau des Berliner Schlosses thätig. Manches Ornament, namentlich an den oberen Theilen der Rücklage-Façaden, macht den Eindruck, als sei es von deutschen Händen der Strenge des italienischen Entwurfes eingefügt. Seit 1699 wurde dann Schlüter die Leitung über den Hauptbau Berlins anvertraut. Als es galt, für den von seiner Krönung zum König zurückkehrenden Fürsten ein fertiges Werk vorzuführen, entstand an dem bisher nach italienischen Entwurf ausgeführten Bautheile, der um den zweiten Hof gruppirten östlichen Hälfte des Schlosses das große Portal gegen den Schloßplatz, dem sich nach 1704 das Portal gegen den Lustgarten angeschlossen. Bald darauf erfolgte auch der 1706 vollendete Umbau des zweiten Schloßhofes selbst. Betrachten wir zunächst diesen (Fig. 123).

Die großen Säulen des unteren Bautheiles sind noch italienischen Ursprunges. Das Gefims über diesen, welches den Bau nicht eben glücklich in zwei gleichwerthige Theile zerfchneidet, wurde durch Schlüter vielfach verkröpft und in seiner Gewalt gemindert. Nur an den drei Treppenvorlagen erhielt Schlüter diese übermächtige Architektur, an den Rücklagen ersetzte er sie durch offene Arkaden von reicher Wirkung. Hinsichtlich der toskanischen Säulen des Untergeschosses war er wohl an Vorhandenes gebunden, im oberen Stock schuf er in freier Formensprache lang gestreckten Konfolen gleichende Stützen. Bei der Gliederung des Obergeschosses konnte er sich in die Wucht der italienischen Glieder nicht ganz hineinfinden. Die Motive sind schlichter, rechtwinkliger, minder ausladend. Die Ornamentation ist naturalistisch. Das Hauptgefims von Willanow wirkt hier etwas zu zart für den gewaltigen Bau. Im Ornament wiegen die niederländischen Blumengehänge vor. Die Formen sind unsicherer, bescheidener. Ganz gleiche Kunstart zeigt das Lustgarten-Portal, dessen theilweise sogar nüchternen Motive einen scharfen Gegensatz zu der majestätischen Größe der Palazzo-Architektur der vor 1699 entstandenen Bautheile bilden.

Selbst die riesigen Säulen und das schwerfällige Hauptgefims des Schloßplatz-Portales erscheinen, obgleich dem Louvre Bernini's nachgebildet, in der Detaillirung als befangen und unsicher. Die Architektur des als Sockel gebildeten Erdgeschosses hat nicht die nöthige Kraft. Man sieht den deutschen, in seinen bildhauerischen Werken zu höchster Meisterschaft und Sicherheit aufsteigenden Künstler auf einem feinem eigentlichen Schaffenskreise fremden Gebiete, man sieht einen in's Große gehenden Willen, eine mächtig erregte Einbildungskraft, aber auch zugleich die Schranken des architektonischen Könnens. Aber trotzdem ist das Gesamtbild des Schlosses von gewaltiger Wirkung. Gerade die Mischung der malerischen Motive mit dem ernsten Grundzug

feiner Palazzo-Architektur giebt ihm feine Bedeutung. Kein deutscher Schloßbau hat gleiche Wucht, keiner gleiche Monumentalität. Schlüters Verdienst ist, den herben Ernst des italienischen Entwurfes gemildert und in den Bau jenen Geist des preußischen Königthums hineingetragen zu haben, welches nicht in der Abschließung vom Volk, sondern in der innigen Verbindung mit demselben seine Größe sieht. Aus dem trotzigen Palazzo machte er ein preußisches Königschloß.

Schlüter's Talent offenbarte sich vorzugsweise in den Innendekorationen. In diesen ähnelt er zumeist dem Münchner Eßner: dieselbe Mischung deutscher Phantasie und breiter Kraft. Seine Stukkaturen durchbrechen das allerdings immer noch obwaltende System des Palazzo Pitti durch einen gefunden Realismus. Seine Figuren fügen sich dem ornamentalen Willen nicht so ein, wie jene des Pietro da Cortona, sondern durchbrechen naturalistisch die Linien des Grundornamentes, seine Liebe für die Natur, für Pflanzen, Blumengewinde läßt sich nicht zurückdämmen. Man kann Schlüter's Arbeiten im Berliner Schloß von jenen des Baratta an ihrem malerischen Grundzuge unterscheiden. Er sucht nach Formen, nach inhaltsreichen Beziehungen, das Ornament spricht zu ihm in sinnbildlicher Weise, während die Italiener mit fertigen Gebilden sicherer, architektonischer hantiren.

Von bemerkenswerther Bildung ist die große Haupttreppe (Fig. 124). Die Grundmotive, namentlich die Ordnungen haben jene volle reiche Bildung, welche das Merkmal römischen Hochbarockes ist. Aber in diese Architektur fügt sich die malerische, architektonisch nicht immer ganz klar gelöste Stiegenanlage, der reiche von *Giovanni Simonetti* geschaffene Figurenschmuck, die bedeutungsreiche Dekoration in ächt deutscher Weise ein.

Das Streben nach dem Befonderen offenbart sich in den kleineren Bauwerken des Meisters. Sein Palais Wartenberg an der langen Brücke zeigt bei durchaus geistvoller und eigenartiger Behandlung doch eine auffällige Unzulänglichkeit in den Verhältnissen und Profilen. An dem Kameke'schen Gartenhaus, Dorotheenstraße (1712), finden sich Motive, welche an die Kunst der Wiener Barockmeister mahnen, deren Kurvenprofile Schlüter mehrfach aufnimmt. Der Bau ist von großem malerischen Reiz, doch für jene Zeit, in welcher die Bauformenlehre in so hohem Grade Allgemeingut der Künstler war, von auffallend wenig architektonischer Haltung. Mehr findet sich dieselbe im Palais Kreutz, Klosterstraße (1712), welches Schlüter's Schüler *Martin Heinrich Böhme* († 1725) vollendete, an dem die einfachen Architekturformen nur im Achsenmotive zu reicherer Gestaltung gesteigert sind.

Der deutsche Grundzug von Schlüters Architektur offenbart sich

am stärksten in den verschiedenen Plänen zum Münzthurm (1702

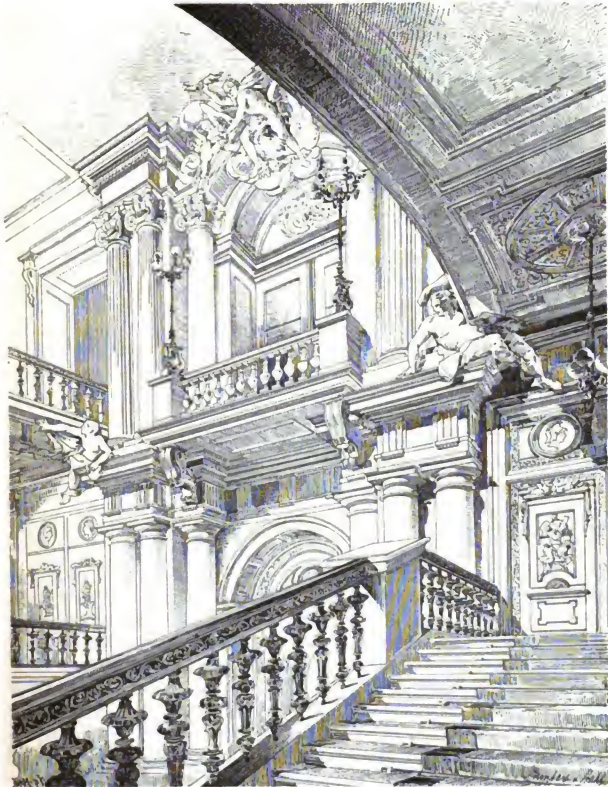


Fig. 124. Königliches Schloss zu Berlin. Haupttreppe.

und 1704), jenem unglückseligen Bau, der als ein Prunkstück gedacht war, aber infolge technischer Fehler dem Einsturz nahe kam und (1706)

abgebrochen werden mußte. Auch hier macht sich eine Vorliebe für schwächliches Rahmenwerk, für malerisch behandelte Reliefs geltend, auch hier ist die Verbindung der architektonischen Massen, namentlich die Ueberführung von dem unteren geschlossenen Mauerkörper zu dem leichten Säulenbau der Obergeschosse nicht so straff und formensicher, wie dies von dem Meister der Schloßfaçaden zu erwarten gewesen wäre.

Es erweist sich demnach, daß der Tadel, welchen Eosander und Sturm gegen die Zulänglichkeit des großen Bildhauers als Architekt aussprachen, doch nicht so ganz ohne Grund war, wie man meist annimmt. Als Praktiker hatte er die übelsten Erfahrungen gemacht. Aber auch im Entwurf vermochte die zeichnende Hand dem Fluge seiner großen Seele nicht zu folgen. Seine architektonischen Werke sind zwar stets geistreich, stehen aber keineswegs auf jener einsam sonnenbeglänzten Höhe, auf der seine Bildnereien sich befinden.¹⁾

Was Schlüter in Petersburg baute, wohin er sich nach seinem Fortgang von Berlin (1713) begab, ist noch nicht entschieden. Wallé²⁾ wies auf das Schloß Strelna hin. Ich möchte die Aufmerksamkeit derjenigen, welche Petersburg kennen, auf den Bau der Akademie der Künste hinlenken, an dem freilich Schlüters Name nicht genannt wird. Aber manche Form am Thurme derselben stimmt mit jenen des Berliner Münstthurmes überein.³⁾ Als Architekten dieses Baues werden aufgeführt: *Matternowsky, Korbelt, Caicani, (Gaetano Chiareri?) Sempow und Johann Daniel Schumacher.*

Weniger ein Schüler als ein Mitstreber Schlüter's ist *Paul Decker* (geb. zu Nürnberg 1677, † zu Bayreuth 1713). Dieser Meister des Ornaments ist seinem ganzen Wesen nach ein Süddeutscher. Jene Formen, welche die Augsburger Stecher liebten und die katholisch-barocken Meister ausgebildet hatten, waren ihm in hohem Grade zu eigen. Aber er war nicht umsonst Protestant. *Diussart* und seine strengere Lehre hatten auf ihn Einfluß gehabt. So sehr in seiner berühmten Veröffentlichung, dem „Fürstlichen Baumeister oder Architectura civilis“⁴⁾ Formen auf einander gehäuft sind, so streng sind doch im Vergleich zu den Süddeutschen die Profile gebildet. Wie sehr er diese beherrschte, lehrt seine „ausführliche Anleitung zur Civilbaukunst“

¹⁾ Es wird die Aufgabe eines demnächst erscheinenden Aufsatzes sein, für meine von der bisher geltenden Anschauung über Schlüter abweichenden Ansichten Beweise beizubringen.

²⁾ Schlüter's Aufenthalt in Petersburg, Berlin, 1883.

³⁾ Joh. Dan. Schumacher, Gebäude der königl. Akademie der Künste, Petersburg, 1741.

⁴⁾ Augsburg, 1711–1713.

(Nürnberg, J. C. Weigel), in welcher er sich auf die Säulenordnungen *Daviller's* und *Sturms* beruft, mit Vorliebe aber italienische Barockbauten darstellt und in den Kirchenbauten sich als von *Petrini* und der fränkischen Barockschule beeinflusst erweist.

Wann Decker nach Berlin kam, ist nicht ganz sicher. Es scheint, als wenn dies einmal vor 1609, zum zweiten Male nach 1703 geschehen sei, die Zeit, zu welcher der Plan gefaßt wurde, den das Berliner Schloß auf seine heutige Ausdehnung zu erweitern. Vorher hatte sich Decker bereits als ein selbständiger Meister bethätigt, indem er selbst einen Entwurf zum Berliner Schloß schuf und das Schloß zu Erlangen, jetzt Bibliothek (1700—1703) erbaute. Die Fassade wird durch ein dreifenstriges Mittelrisalit gegen den Marktplatz, durch ein siebenheiliges gegen den Garten unterbrochen. Das Schema des gequadrerten Erdgeschosses, der toscanischen Pilafterstellung durch die beiden Obergeschosse wiederholt sich an der ganzen Hofseite und am Mittel der Gartenseite. Die Uebereinstimmung mit dem Charlottenburger Schloß und mit dem Palais Krasinski ist für dieses brandenburgische Schloß vielleicht kein Zufall. Fertigte Decker doch auch für Charlottenburg einen großartigen Plan. Die Details sind in Erlangen sehr bescheiden, bildhauerischer Schmuck fehlt fast ganz, der Gesamtwirkung haftet eine gewisse Trockenheit an. Es bestand also ein merklicher Unterschied zwischen dem in freien Phantasien sich ergehenden und dem ausführenden Künstler, der sich in der Vergleichung jener Stiche zum Schloß mit der Wirklichkeit deutlich erkenntlich macht.

Von den Flügeln, welche an das Schloß angebaut werden sollten, wurde nur die Concordienkirche (1710) aufgeführt. Außer den etwas reicher gehaltenen Säulenthoren in der Achse ist die Gestaltung auch dieses Bauteiles sehr schlicht. Nur die von dem Bildhauer *Katz* gefertigte große Fontaine, ein traurig mißglücktes Werk, zeigt einen Anlauf zu reicherer Formenentfaltung.

Im Jahre 1711 lebte Decker schon wieder in Nürnberg, obgleich er Pfalz-Sulzbach'scher Hofbaumeister war. Ob er in Sulzbach selbst für diesen Hof baute, weiß ich nicht zu sagen. Schon 1713 kam er wieder in brandenburgische Dienste, indem er bayreuthischer Hofarchitekt wurde. Damals auch gab er seine Pläne für die Schlösser Berlin und Charlottenburg heraus. Im ersten war es ihm um die Fassade gegen den Lustgarten zu thun, der er Sturm'schen Theorien entsprechende Ordnungen geben wollte. Für Charlottenburg aber plante er um den alten, stark veränderten Kern eine jener gewaltigen Anlagen, in deren Aufbau sich die Kraft des jungen Staates würde erschöpft haben.

Deckers Name ist weniger durch seine Bauten, als durch eine Anzahl von Ornamenttischen nach seinem Entwurf bekannt geworden, in erster Linie aber durch jenen „Fürstlichen Baumeister oder Architectura civilis“, welche 1711–1713 in Augsburg erschien. In diesem höchst merkwürdigen zweibändigen Kupferwerke stellt er den idealen Entwurf eines Schlosses dar, nicht etwa weil er sich für einen besonderen vornehmen und ausgearbeiteten fürstlichen Baumeister ausgeben wolle, sondern vielmehr, weil er eine Ehre darin suche, wenn er sich „anderer Virtuosen und vollkommenerer Künstler emsiger Nacheiferer“ nennen dürfe. Er betont besonders noch, daß er „die Regeln der Symmetrie und die Abwechslung in den Zierraten in Obacht genommen“ habe. Der Grundriß des Baues besteht aus Mittelbau und zwei rechtwinklig anstoßenden Flügeln. In der Mitte nach dem Hof zu liegt die Prunktreppe, dahinter in den beiden Hauptgeschossen der Saal. Eine Anzahl von mittelgroßen Räumen zu beiden Seiten einer mittleren Scheidemauer ziehen sich längs der Hausfronten hin und finden in dem „Paradezimmer“ mit Alkoven, Bett und anschließendem Kabinet nach französischer Sitte ihren Abschluß. So in beiden Stockwerken. Inmitten der Seitenflügel liegen wieder den ganzen Bau durchschneidende Treppen, welche die gegen das Paradezimmer zu angeordneten Kinder- oder Schreibstuben von den Eckpavillons mit ihren Nebenräumen trennen. Diese beherbergen im Erdgeschoß den Speisesaal mit anstoßendem Spielzimmer und die Bibliothek, im zweiten Stock wieder den Spiel- und Tafelsaal oder den „Spazieraal“ und die Kapelle, im Erdgeschoß dagegen den Grottenaal mit Wallerkünften. Die Wirtschaftsräume sind in dem Keller, die der Dienerschaft in einem oberen Halbgeschoße untergebracht. Der Grundriß umfaßt wohl alle Räume eines fürstlichen Hofhaltes, gestattet einen wirkungsvollen Aufbau, bequem im Sinne etwa der französischen Anlage ist er jedoch keineswegs. Es fehlt namentlich im ganzen Hauptflügel an Nebentreppen für die Bedienung. Nur in Verbindung mit den Schlafräumen sind diese angebracht. Niemand kann in die Speisefäle, ohne den Hof übersteigen zu müssen. Die Anordnung der Säulen der Kapelle über dem freien Bibliotheksaal ist eine technische Unmöglichkeit. Der Schwerpunkt ist auf die dekorative Seite des Entwurfs gelegt. Und hier leistet denn Decker geradezu Erstaunliches. Die Fassade in ihren Rücklagen steht zwar noch ganz unter dem Einfluß des Berliner Schlosses, nur daß über dem Halbgeschoß das eine Attika tragende Hauptgesims in mächtiger Höhe undurchbrochen fortläuft. Den Mittelbau gliedert über der bis zum ersten Stock geführten glänzend dekorierten Rampe eine Ordnung halber und jenseits der Vorfahrt voller Säulen von korinthischer Bildung. Ueber diesem Riesenportikus erhebt sich ähnlich

noch ein weiterer Raum minder hoher, giebelbekrönter — allerdings außer jeder Beziehung zu den übrigen Räumen stehender Saalbau. Die Eckpavillons gliedert eine entsprechende Pilasterordnung und bekrönt eine kräftig profilirte Kuppel. Das Detail ist reich, doch wohl vertheilt, sehr oft unmittelbar vom Berliner Schlosse entlehnt.

An Ueberschwänglichkeit in der Innendekoration, in der unerschöpflichen Fülle neuer kunsttechnischer Hilfsmittel, figürlicher und ornamentaler Dekorationen, malerischen Details überragt Decker seine Berliner Kunstgenossen ebenso, wie er ihnen im Plastischen an ernster Würde und Kraft nachsteht. Es zeigt sich in ihm die leichtere, lebhaftere Art des Franken, verbunden mit einer zeichnerischen Meisterschaft, welche ihn alle Schwierigkeiten überwinden, nie um schmückende Gebilde verlegen sein läßt, sei es, daß er Statuengruppen oder riesige Fresken, landschaftliche Gobelins oder Unteransichten phantastischer Deckenarchitekturen, weite Säle mit schweren Säulen und gewichtigen Gesimsen und reichstukkirten Decken oder zierliche Kabinets mit Lackarbeiten und Nippfachen entwerfe, überall packt er mit ficherer Hand die schwierigsten Fragen an, unbeforgt, daß ihn sein Können verlasse und müßte er sich auch zuletzt mit einigen plastischen Wolken und die architektonische Linie rücksichtslos überschreitenden Figuren behelfen. Kein Künstler seit Ditterlin, namentlich kein Nichtdeutscher, hat annähernd das dekorative Virtuosenhum bis zu jener Höhe getrieben, als es sich in diesen Blättern Deckers zeigt.

In den Formen gemäßiger zeigt sich Decker in seiner „ausführlichen Anleitung zur Civilbaukunst, Nürnberg“.

Der Vergleich der Entwürfe Deckers zu verschiedenen Landhäusern und Gartenanlagen mit den im Schloß Eremitage bei Bayreuth¹⁾ ausgeführten Baulichkeiten und der alten Darstellung seines Parkes bringt den Gedanken sehr nahe, daß unser Meister auch an diesem Bau den wesentlichsten Theil gefertigt habe. Leider ist es mir unmöglich gewesen, eingehendere geschichtliche Angaben über denselben zu erhalten, als daß der Bau 1715 vom Markgrafen Georg Wilhelm († 1736) begonnen und vom Markgraf Friedrich vollendet worden sei.

Die „alte Eremitage“ gehört wohl noch der Periode Deckers an. Namentlich im großen Ordenssaale zeigt sich noch stark das Barocke als vorherrschend: Die derben, wulstigen Kartuschen über Fenster und Thüren, die Vorliebe für gebrochene Gerade im Friesornament, die

¹⁾ H. Kastner, Eremitage und Fantaisie, Bayreuth, 1872. Derfelbe, Bayreuth, Bayreuth, 1872.

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

durchaus selbständig, nicht antikisirend, gebildeten Pilafterkapitäle, die derb gegliederte, reich stukkirte Decke. Die anderen Bautheile dagegen scheinen erst unter der Markgräfin Sophie Wilhelmine Friederike zu Stande gekommen zu sein.

Während Augsburg sich nach besten Kräften der katholischen Architekturbewegung anschloß, befindet sich Nürnberg auf der Seite des Protestantismus. Baukünstlerlich kommt dies durch den Meister *Johann Trost* († 1700) zum Ausdruck, einen Künstler, welcher, wie aus verschiedenen ihm und seinem Sohne gemachten Widmungen von bauwissenschaftlichen Werken hervorgeht, einer ungewöhnlichen Anerkennung gerade bei seinen Fachgenossen sich erfreute. Von ihm stammt namentlich die Aegidienkirche in Nürnberg (1711–1718). Es handelte sich um den Ausbau der Brandstätte eines mittelalterlichen Gotteshauses. Während Querschiff und Chor, welche im Wesentlichen erhalten geblieben waren, in ihrer Anlage nur unbedeutende Veränderungen erfuhren, gestaltete Trost das Langhaus, dessen äußere Umfassungslinie beibehalten wurde, zu einem großen Oval, einem Predigtsaal um, indem er in die Ecken die Treppen zu den balkonartigen Emporen verlegte. In der Stukkirkung des Gewölbes zeigt sich Decker's Einfluß, während auf die mit zwei stattlichen Thürmen versehene Fassade die Nähe süddeutsch-katholischer Kirchen schon bedeutend eingewirkt hat.

Das anstoßende Gymnasium, ein zweckentsprechend einfacher Bau, und die Wiederherstellung der gleichfalls durch Brand zerstörten Kurfürstenkirche ist gleichfalls fein Werk. Das Schloß Schwarzberg wurde durch ihn „reparirt und à la moderne zugerichtet“. Von seinen Söhnen ist der jüngere, *Gottlieb Trost*, der bis 1700 in polnischen Diensten sich befand, sein Nachfolger geworden, als welcher er das Zeughaus umbaute. Seine Thätigkeit im Westen weist uns wieder auf die Entwicklung der Baukunst in Polen und Sachsen hin.

Literarisch vertrat diese Kunstart *J. M. Leuchte* mit seinem in Augsburg erschienenen, Portale, Fenster und Balkons darstellenden Werke, ferner *P. J. Sängler* in seiner „Vorstellung moderner Gebäude, zur Pracht, zur Zierde und zur Bequemlichkeit eingerichtet“ (Nürnberg), die beide in stark bewegten, barocken Bildungen ein derbes Stilgefühl bekunden.

Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen, als König von Polen oder August II., der Starke, hatte den Thron seiner Väter bestiegen, nachdem sein Bruder Johann Georg IV. plötzlich in jungen Jahren gestorben war. Dem Brauche nachgeborener Prinzen folgend, hatte er die Höfe

Europas in großer Rundreise befuhr und sich bei glänzenden geistigen Anlagen und schier unverwundlicher Körperkraft alle jene Vorzüge eines vollendeten Hofmannes angeeignet, welche damals in noch weit höherem Maße wie heute von den Fürsten verlangt wurden. Nun zur Regierung berufen, fuhr er in der altmodisch gewordenen Residenz, in den zwar prunkhaften aber kunstlosen Festen seines Hofes ein Hinderniß zur Entfaltung wahrhaft fürstlicher Eigenschaften, trachtete er, alle jene Genüsse, welche er draußen in der Welt kennen gelernt, nach Dresden zu verpflanzen. Als er gar seit 1698 die polnische Königskrone sich in Krakau auf's Haupt gesetzt hatte, fuhr ihn jenes eigenartig phantastisch wilde Reich aufnahm, welches er nicht nur durch Waffengewalt, sondern durch betrickenden Glanz eines die Großen des Landes überbietenden Prunkes im öffentlichen Auftreten an seine Person zu fesseln hoffte, entfaltete sich sein künstlerisches Streben zu immer großartigeren Anstrengungen. Die ersten Jahre seiner Regierung noch begnügte er sich mit den vorhandenen Baulichkeiten, aber als 1701 das Schloß zu Dresden in seinen wesentlichen Theilen ein Raub der Flammen wurde, begann ein ununterbrochenes Planen für großartige Bauwerke, sowohl in Sachsen, wie in Polen, dessen Ergebniß eine Menge weit ausgedehnter und überschwänglicher, von den Dresdner Archiven und Bibliotheken noch bewahrter Entwürfe sind. Und diese Pläne sind nicht nur der Ausdruck eines auf's Höchste gesteigerten Prachtbedürfnisses, sondern geradezu eine künstlerische Arbeit des Königs selbst. So wenig sich das Benehmen desselben als Politiker vor dem Richterstuhl der Sittlichkeit und der Weltklugheit vertheidigen läßt, so ist doch bei seiner Beurtheilung als Fürst wohl die Zeitauffassung von der Aufgabe eines solchen zu berücksichtigen. Den Mitlebenden erschien er durchaus nicht als so verwerflich, wie ihn die nachfolgende Zeit schilderte. Hier aber werden wir den Künstler zu preisen haben, den wohlgeschulten Leiter großartiger Festlichkeiten, der durch die Massen der bunt gekleideten, durch die Anlage lustiger Augenblicksbauten, durch die von ihm ausstrahlende, über die nächste Umgebung hinaus auf die letzten Kreise des staunend herbeigeeilten Volkes wirksame, heitere, sinnlich derbe, von verweichlichender Ueberfeinerung freie Lebensluft seine Mitwelt entzückte, der unermüdlich war, Neues, Eigenartiges für seinen Hof zu erdenken und selbst in Verwirklichung zu setzen; den Künstler werden wir aber auch würdigen müssen, der sich zu ernster Arbeit mit seinem Baumeister verband, der selbst als einer der ersten deutschen Festungsbaumeister noch heute allgemein anerkannt ist, der unermüdlich zu neuer Umformung der Baugedanken anregte, mit leichtem Stift die ihm vorgelegten Grundrisse und Ansichten umzeichnete und mit tiefer Theil-

nahme über die angefangenen Bauausführungen selbst wachte. So schwer es war, August zu den nüchternen Regierungsgeschäften, ja nur zu einer Unterschrift zu bewegen, so ausgedehnt ist seine entwerfende Thätigkeit, die ihm hier einen Platz unter den Meistern der Baukunst sichert. Denn jener Zug der Großartigkeit und derb heiteren Pracht, welche die Bauwerke namentlich der früheren für ihn arbeitenden Künstler gleichmäßig durchweht, ging von dem Könige selbst aus.

Nicht minder ist es sein Verdienst, sich mit den geeigneten Meistern umgeben zu haben, welche seinen Gedanken den formalen Ausdruck zu geben verstanden. Bei der Förderung seiner Pläne, welche in Dresden mit dem Jahre 1701 beginnen, sind die politischen Verhältnisse von entscheidender Bedeutung; die Niederlage, welche König Karl XII. von Schweden den Sachsen bei Kliffow (1702) und bei Pultusk (1703) beibrachte, die Erhebung Stanislaus Leszcynski's auf den polnischen Thron und endlich der schmachvolle Frieden von Altranstädt (1706) hinderten die Ausführung der damals entworfenen, ins Ungemeßene schweifenden Pläne. Es verging unter solchen Vorbereitungen die traurige Zeit des nordischen Krieges mit ihren Demüthigungen und Geldverlegenheiten, bis dann 1709 der Stern Karl's XII. erlosch, August von Neuem nach Polen zog und endlich die Durchführung des lang gewünschten, lang vorbereiteten Schloßbaues begonnen werden konnte. Die folgende Zeit wandte der König seine Vorliebe auf Polen, während er die sächsischen Bauten seinen Günstlingen überließ — schon deshalb, weil die Stände ihm bei seiner Verschwendung auf die Finger sahen, bis die Konföderation von Tarnograd 1715 und die ihr folgende Revolution auch die Ausführung der dortigen Entwürfe verhinderte und wieder das Augenmerk des Fürsten auf Sachsen hinwies.¹⁾

In den ersten Jahren seiner Regierung scheint der Baumeister *Dietze* das Vertrauen des Königs befeßen zu haben, aber seit dem Jahre 1705 tritt *Matthäus Daniel Pöppelmann* (geb. zu Dresden 1662, † daselbst 1736) in erste Stelle — wohl als Belohnung für dessen Leitungen bei der nunmehr mit regstem Eifer betriebenen Planung des Schloffes zu Dresden, deren einzelne Entwicklungsstufen ein erhaltener Band Originalentwürfe darstellt, der etwa um 1705 begonnen wurde und dessen Skizzen zum Bau des Zwingers beweisen, daß der Band vor 1710 nicht geschlossen wurde.

¹⁾ Vergleiche R. Steche, Die Bauten von Dresden, Dresden, 1878. Seitdem Dr. Steche den historischen Theil dieses Werkes schrieb, hat er eine große Anzahl weiterer Entwürfe sächsischer Architekten in den Archiven gefunden. Es würde für die Erkenntniß der Baukunst jener Zeit von hohem Werth sein, wenn er bald in den Stand gesetzt würde, die Veröffentlichung derselben einzuleiten.

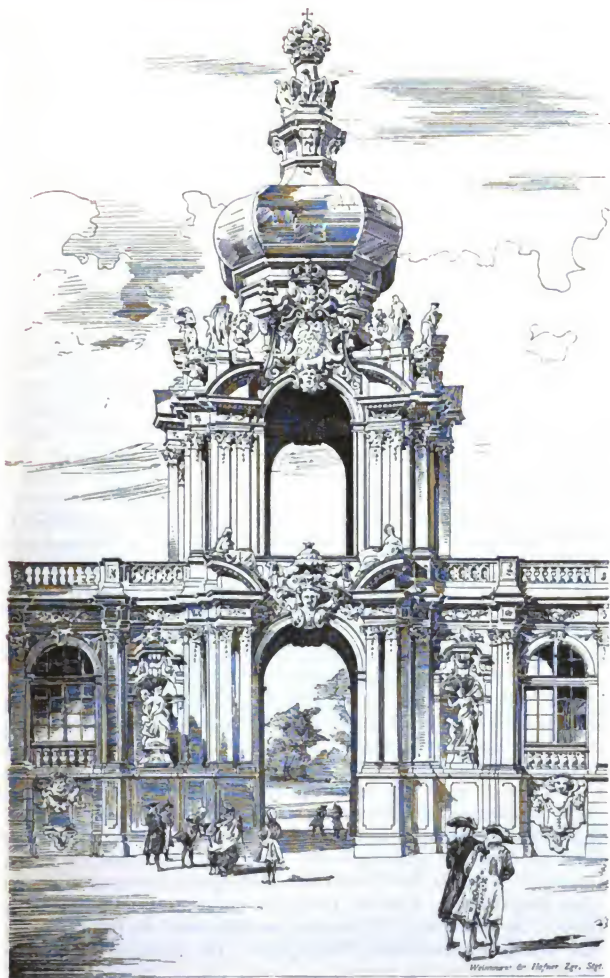


Fig. 125. Zwinger zu Dresden. Sudpavillon.

Zunächst sehen wir einen idealen Entwurf, der gewissermaßen das Programm eines fürstlichen Schlosses feststellt. Ein Vorhof mit Bogenhalle und thurmgekröntem Portal — schon hier unverkennbar die künstlerischen Anfänge des Zwingers — führt zu dem rechtwinkligen um einen zweiten Hof sich lagernden Schlosse. Die Architektur ist geradezu eine Nachbildung derjenigen der Berliner Schloßfaçade, so daß ich beim ersten Durchschauen jenes bisher unbekannten, in der Dresdner öffentlichen Bibliothek bewahrten Bandes glaubte, Zeichnungen Schlüters für diesen feinen Hauptbau vor mir zu haben: dieselben ruhigen Mauerflächen mit derb profilirten Fenstergewänden und Verdachungen, dieselben im Mittelbau durch zwei Oberstöcke reichenden Säulenstellungen, dieselbe Durchbildung des Hauptgesimses zu einem Mezzanin. Einen dritten Hof umschließen seitlich die Kapelle und das Theater und in der Verlängerung der Achse eine ausgedehnte Reithalle mit Pferdeeställen.

Allein schon mit dem zweiten Blatt beginnt Pöppelmann dem besonderen Fall des Dresdener Schloßbaues näher zu treten, beginnen die deutschen Eigenthümlichkeiten mehr in den Vordergrund zu rücken. Es sind nur die Façaden seiner Entwürfe dem Bande einverleibt. Hier zeigt sich der alte, durch *Klengel* umgebaute Schloßthurm zunächst in drei großartigen Zeichnungen der Ansicht gegen die Elbe erhalten, ja etwa an der Westecke des jetzigen Schlosses wiederholt und dieses bis in die Mitte des heutigen Theaterplatzes verlängert, so daß eine Front von 300 Ellen oder 41 Fenstern entstand. Dabei nimmt die Architektur einen bereits reicheren Grundzug an. Eckpavillons, mächtige Ausbildung der Rifalite, Pilasterstellungen werden versucht, um die gewaltigen Massen zu gliedern, besonders aber, um das Mißverhältniß zwischen den beiden schlanken Thürmen und der wuchtigen Front auszugleichen.

In einem weiteren Plane wird der Schloßthurm entfernt und erscheint in der Mitte der Façade eine Kuppel. Die Kunst Pöppelmanns feiert in diesem fünften Entwurf ihren höchsten Triumph. In der Gruppirung der Massen steht dieser Bau der Berliner Schloßfaçade mit ihrem gewaltigen Triumphbogen im Mittel nahe, in der Durchbildung des Details jedoch zeigt der sächsische Künstler sich zum ersten Mal in voller sprudelnder Schaffenskraft, in höchster Ursprünglichkeit. Die Façade hat zwei Haupt- und drei Nebengeschosse, deren oberstes nur durch Ochsenaugen erleuchtet wird. Dieser reiche Wechsel der Fensterverhältnisse gestattet dem Meister die lebendigste Gliederung der mächtigen Flügelbauten. Fahnen, Embleme, vorquellendes Ornament umrahmen die Bauformen, Figurengruppen bekrönen die Balustrade über dem kräftig abschließenden Hauptgesims. Die Ecken des Baues sind durch große Pavillons betont, an denen die riesigen Säulen wieder

auftreten, welche den Mittelbau zu einem Prunkthor gewaltigster Art gestalten; über diesen ragt eine von gloriettenartigen Hallen begleitete,

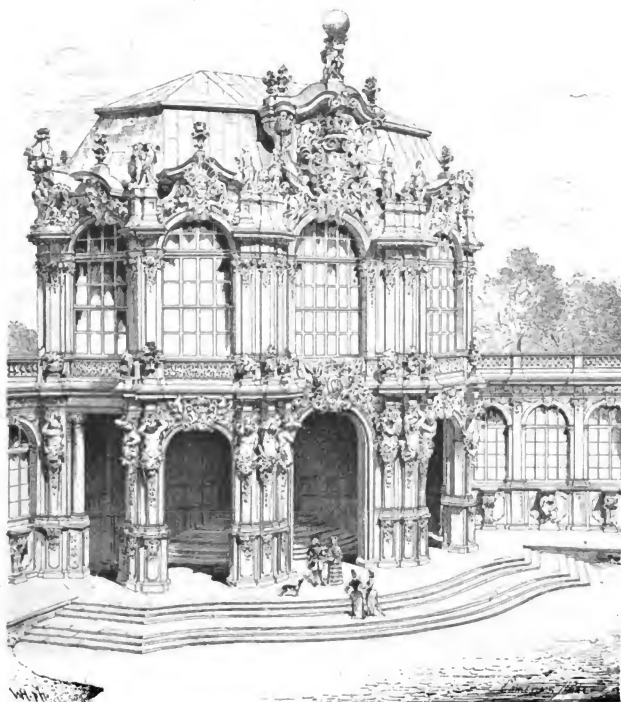


Fig. 126, Zwinger zu Dresden. Westpavillon.

vorherrschende Kuppel empor. Pöppelmann hat sich von dem italienischen Grundzug des Berliner Schlosses befreit und geht nun seine eigenen Bahnen.

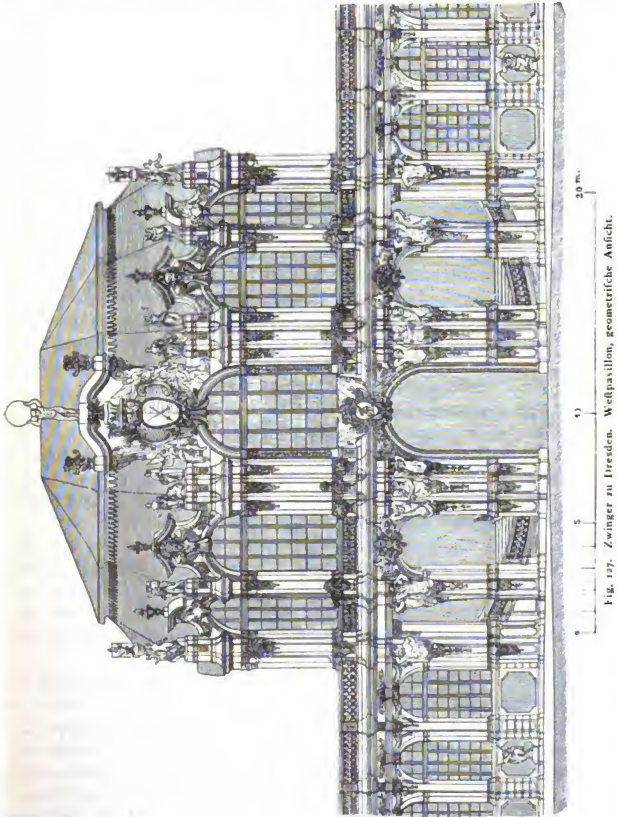
Wenn man seine meist flüchtigen, leicht mit Tusche angelegten Federzeichnungen zum Zwinger mit diesem selbst vergleicht, so ist man überrascht, welche Summe von kräftigen Gedanken dem Meister während der Ausführung zuzugingen, wie er es verstand, dem hingeworfenen Entwürfe im Augenblick des Werdens lebenstrahlende Form zu geben. So würde auch der Schloßplan, unter seiner Leitung ausgeführt, an Pracht alles überboten haben, was jene prachtliebende Zeit schuf. Er wäre eine Uebersetzung des Zwingers in's Riefige gewesen.

Aber hiermit ist dem Könige noch immer nicht genug gethan. Erst der achte Plan bringt eine neue Grundrißanordnung. Die Hauptfaçade schwenkt gegen die Schloßstraße um und erstreckt sich vom „Taschenberg“ bis an die Elbe. Vor derselben wird durch Abbruch des Georgenthores und der anstoßenden Baulichkeiten ein freier Kolonnadenhalbkreis geschaffen, an den der Stallhof in theilweiser Erhaltung sich anschließt. Aber auch dieser verschiedenartig durchgeführte Gedanke mußte aufgegeben werden, um schließlich den Bau wieder zu bescheidenen Verhältnissen zurückzuführen, und wir finden im elften Entwurf einen Umbau des vorhandenen Dresdner Schloßes, der trotz der Meisterschaft der Durchführung, der Wucht seiner Eckpavillons — gestört allerdings durch den allzuschlanken Schloßthurm — doch gegen die ersten Projekte ein Verzichtleiten auf hohe Absichten bedeutet.

Mit allen diesen Entwürfen war ohne Zweifel von vornherein der Wunsch verknüpft, daß ein Vorhof, ein Zwinger sich demselben anschließe. Bedurfte man doch eines solchen am Dresdner Hof bei den so beliebten Ringelstechen, Carouffels u. s. w. so dringend, daß wiederholt Augenblicksbauten am Schloße errichtet wurden. Ein mit Tekturen ausgestatteter Plan zeigt nun die ersten Skizzen zur Durchführung eines monumentalen Werkes dieser Art. Es scheint zunächst dasselbe noch an Stelle des verbreiterten Stallhofes gedacht. Eine zweite Idee stellte den Säulengang zwischen zwei den Eckpavillons der Schloßfaçade ähnelnden Bauten und gab ihm eine Durchführung, die mehr und mehr in die Formen des durch den Meister zur Wirklichkeit gewordenen Zwingerbaues einlenkt, so daß die folgenden sieben Blätter vollständig als Vorarbeiten für den nunmehr in den Grundmotiven feststehenden Entwurf gelten können. So ist auf weitem Wege, unter ernstem und unermüdlichem Studium der Plan entstanden, den eine glücklichere politische Lage in den Jahren 1710—1722 zur Durchführung bringen ließ.

Der Dresdner Zwingerbau (Fig. 125—127), das Resultat dieses Planens, dankt wohl den so oft wiederholten Entwürfen seine so überaus einheitliche Durchbildung bei der barockesten Behandlung des Details.

Weder vorher noch nachher hat Pöppelmann diese Vorzüge wieder in gleicher Weise erreicht. Dies beweist der seit 1710 entstandene Mittelbau



des sogenannten Taschenbergpalais in Dresden (Fig. 122), dessen erhaltene Entwürfe, wie die Ausführung bei guten Verhältnissen doch

noch unverkennbare Anlehnung an die Bauweise Karger's mit dem flachen, überreichen, mit Vorliebe als Füllungsmotiv angewendeten Pflanzenornament, mithin eine gewisse Unfreiheit auch in der Massenvertheilung zeigen. Es dürfte der Plan dieses Baues in die Zeit fallen, ehe Pöppelmann 1710 Rom und Neapel und 1715 Paris besuchte.

Die ernstere, maßige Form, die großartige Geschlossenheit der alten Barockfaçade ist im Zwinger aufgegeben, an ihre Stelle tritt die leichte Anmuth und Zierlichkeit, kecke Laune, welche gebändigt wird durch ein hohes Schönheitsgefühl und eine geradezu erstaunliche Gewandtheit in der Massenvertheilung. Klar liegt der Grundriß dieses prächtigsten aller Ehrenhöfe da, ein Rechteck mit an den kurzen Seiten weit zurückbauchenden, halbkreisförmig geschlossenen Rundungen. Thürme von bewegtester Form betonen die Achsen, höchst wirkungsvolle Pavillons die Ecken des weiten Baues. Die Bauglieder sind überall durch reiches Ornament, Fruchtschnüre zwischen den formsprudelnden Kapitälern, verkröpfte und skulptirte Giebel, durch wildbewegte Hermen, barocke Giebel und Schlußsteine u. s. w., durch ein sanftes Ineinanderfließen aller architektonischer Linien scheinbar zu einer unerschöpflichen Fülle des Details aufgelöst. Sie fügen sich aber doch durch die ruhige Durchführung des Hauptmotives, der wohlgeplanten Arkadenstellung des Erdgeschosses wieder ruhig in einander, so daß nirgends ein Detail sich aufdringlich hervorthut, wie auch in den letzten Winkeln nie die Phantasie das geringste Ermüden zeigt. Die höchsten Leistungen dekorativen Reichthums bilden die Achsenbauten, deren das Obergeschoß bildende zweite Arkadenreihe durch Uebereckstellung der Säulen und Pilaster, durch ein mannigfaltig abgeändertes System von Verkröpfungen der Giebel, durch bekrönende Fruchtkörbe, Statuen, Giebel und Wappen wirkungsvoll von den breiteren, schlichter gehaltenen Eckbauten abticht. Thurmartige Mansarddächer von den ausschweifendsten Formen heben hier die polnische Königskrone, dort die Statue des Atlas als ihre Bekrönung hoch über die umliegenden Bautheile empor.

Leider blieb der Zwinger unvollendet. Der Thatkraft preussischer Könige gelang die Vollendung des Schlosses, welche den österreichischen und sächsischen Herrschern verlagst blieb. Der Bau begann 1711 an der Seite gegen den noch heute als „Zwingerberg“ erhaltenen Festungswall. Damals entstand wohl auch schon jenes so köstlich malerische „Dianabad“ in der nordwestlichen Ecke, eine Probe der Barockkunst in ihrer unvergleichlichen Anmuth. Später folgte die Südseite, den Beschluß machte 1722 die 1849 durch Brand zerstörte Ostseite. Die Nordfront blieb liegen, ebenso wie die zahlreichen Pläne für ein

an der Elbe in der Achse des Zwingers an Stelle des heutigen italienischen Dörfchens anzulegendes Schloß.

Von der inneren Einrichtung des Gebäudes hat sich nur ein Saal erhalten, der sogenannte mathematische Salon im Südwestpavillon, in welchem die Bogenstellungen des Aeußeren wiederholt, wenn sie gleich aus edlerem Material gefertigt sind. Ein vergoldetes ruhig gehaltenes Hauptgefims trägt das die ganze Decke füllende Gemälde des Franzosen *Louis Silvestre*, eines Schülers des Lebrun.

Während noch der Zwinger in vollem Bau war, stellte der König seinem Baumeister bereits in Polen neue, zum Theil noch bedeutendere Aufgaben. Freilich ist fast alles der Zerstörung verfallen, was Pöppelmann für Warschau Großes und Schönes schuf: so die mächtige Anlage des Sächsischen Palais, welches der König aus dem 1712 erkauften Palais Bielinski zu stattlicher Ausdehnung erweiterte. Von den Kapellen und Theatern, Galerien und Prachttreppen an diesem hat sich nichts erhalten, nur der schön angelegte Garten bildet noch heute den Glanzpunkt der polnischen Hauptstadt. Aehnliche Palais, wie das jetzt im Stil Schinkels umgebaute Blaue Palais (jetzt Zamoyski), welches August für die Gräfin Orfelska errichten ließ, das später durch den Grafen Brühl erweiterte Palais Sendomir (Brühlowski), dessen Fassade sich noch erhielt, zeigen mehr oder minder verwandte Anlagen. Die prächtigen, doch nie zur Ausführung gelangten Pläne für das Königschloß zu Warschau seien hier erwähnt.

Pöppelmann und neben ihm der Architekt *Johann Siegmund Deybel* († zu Paris 1718) scheinen auch die Beauftragten des Königs bei der Errichtung von „Jerusalem“ gewesen zu sein. Diese merkwürdige Anlage bestand in einer getreuen Wiedergabe jener Bauten, welche zu Ende des 15. Jahrhunderts als Nachbildungen des heiligen Grabes in Jerusalem zu Görlitz aufgerichtet wurden. König August ließ dieselben aufnehmen und an der Allee nach Schloß Ujazdów neu errichten. Das Schloß selbst aber sollte als Grabeskirche derart eingerichtet werden, daß sein quadratischer Hof überkuppelt und in Höhe des ersten Geschosses überwölbt Kirche und Krypta gebildet haben würde.

Pöppelmann scheint namentlich von seiner Reife nach Paris bedeutende Eindrücke mit heimgebracht zu haben. Denn die Aufgaben, welche ihn in Dresden erwarteten, und bei denen er den Wettbewerb der inzwischen immer zahlreicher meist aus Berlin eintreffenden ausländischen Künstler zu bekämpfen hatte, zeigen eine Herabstimmung seiner barocken Neigungen. Er wurde zwar 1718 Oberlandbaumeister, strauchelte aber in der Gunst seines Fürsten durch dieselben Gewalten, welche Schlüter zu Fall gebracht hatten. Der Umbau des Schloffes

Moritzburg bei Dresden (1722—1730) ist ein Werk. Der erste, weit-ausgehende Plan zu demselben kam nur in verkleinerter Form zur Ausführung, doch so, daß die Landzunge, auf welcher das alte Schloß inmitten von Teichen lag, zu einer 250 zu 200 Meter messenden Insel in einem sonst in seinem natürlichen Ufer belassenen See wurde. Der Barockmeister verband die einzelnen Theile, welche im alten Renaissancefchloße getrennt neben einander standen, zu einem Ganzen. Lag der alte Bau breit und trotzig da, so strebte das wohlgegliederte Neue flott in die Höhe. Wenn auch fast jedes Ornament an demselben fehlt, wenn kaum Gesimse die Stockwerke, Gewände die Fenster gliedern, verleugnet das Schloß durchaus nicht die heitere Pracht, welche seiner Entstehungszeit eigen ist. Im Jahre 1727 begann die Dekoration des Baues. Damals wurden wohl auf den Postamenten der Terrasse jene eigenartigen Vasen, Kindergruppen, an den Ränipen die blasenden Jäger aufgestellt, die in ihrer überaus stilmäßigen Gestaltung ein Wahrzeichen des Schloßes bilden.

Aber auch hiermit war das Baubedürfniß des Fürsten keineswegs befriedigt, immer neuen Gedanken suchte er Gestalt zu geben, namentlich aber beschäftigte ihn ein unweit Pirna von seinem Günstling, dem Generalfeldmarschall A. C. Grafen Wackerbarth, begonnener Bau. Auf dem sanft abfallenden Rücken eines Hügels bei dem Dorf Großsedlitz hatte seit 1720 der Graf ein jetzt leider nicht mehr erhaltenes Schloßchen in Verbindung mit einem ausgedehnten Parke angelegt, welches 1723 in des Königs Besitz überging, doch mit der Bedingung, daß der Kauf geheim gehalten und der Ausbau der Anlage unter Wackerbarths Namen fortgeführt werde. Jedoch scheint es an den Mitteln zum Ausbau eines größeren Schloßes gefehlt zu haben, denn nur ein wenig verziertes Orangeriegebäude wurde durch den Architekten *Knöfel* in der Achse der räumlich gegen die ersten Pläne verringerten Gartenanlage errichtet. Pöppelmann, ob er gleich an den Hochbauten nicht theilhaft erscheint, führte jedoch, wie die Vergleichung dieser mit anderen Arbeiten ergiebt, die wichtigsten Theile der erhaltenen Anlagen, jene der großartigen Terrassen und der Gartenarchitektur, und zwar unverkennbar nach dem Vorbilde von Versailles, aus. In geistvoller Weise benützte die Anlage eine Einsenkung im Hügel. Von der Orangerie herab führen von Arkadenreihen umfaßte breite Kaskadenbecken zu der Sohle derselben hinab, während in der Achse gegenüber von der Höhe in zahlreichen schmälern Fällen das Wasser aus einem engen, von Statuen umgebenen Becken herabrauscht. Zu beiden Seiten waren in der Sohle große Blumenparterres geplant, von welchen jedoch nur das linke vollendet, von Arkaden umrahmt und mit Figurengruppen umgeben wurde.

So reich und malerisch das Ganze, so wirkungsvoll die einzelnen Theile sind, so fehlt doch der Anlage allzu fühlbar eine Mittelgruppe, welche durch ihre Größe die jetzt zu selbständig neben einander liegenden Glieder zusammenhält.

Der Feldmarschall von Flemming errichtete das sogenannte Holländische Palais zu Dresden (1715—1717), einen Bau, wie es aus den mangelhaften erhaltenen Abbildungen hervorgeht, von einfacher Gestaltung; durch *de Bodts* Umbau wurde er zum heutigen Japanischen Palais verändert (Fig. 128). Noch heute erkennt man im Hof, namentlich in den ihn umgebenden Arkaden mit ihren Hermen, Vafen und reicheren architektonischen Gebilden die Hand, welche den Zwin-
ger schuf. Aber schon der Zweck des Baues, ein Heim für holländische Waaren, für das Porzellan zu bilden, zeigt den Beginn des Hinneigens zu der nun auch in Dresden mächtig werdenden hugenotisch - niederländischen Schule.

Die ganze Kraft der barocken Eigenart Pöppelmann's zeigt sich jedoch in den kleineren Bauten feiner Hand. Das bereits genannte

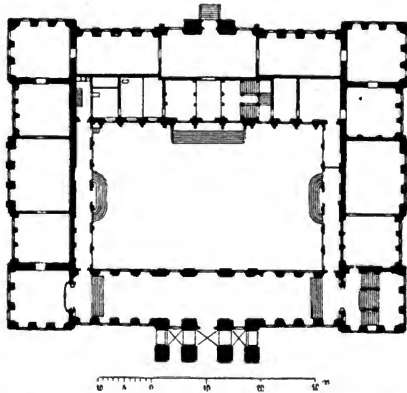


Fig. 128. Japanisches Palais zu Dresden. Grundriss des Erdgeschosses.

Tafchenberg-Palais, welches 1711 unter der Mitwirkung von *Karger* entstand und in dem Mitteltheil der Fassade die alte Anlage sich bewahrt hat, zeigt uns die Anfänge seiner Kunst. Verwandter Art war das 1886 abgetragene Brühl'sche Palais, Große Schießgasse, bei welchem das zierliche Stukkornament, welches die Fenster umrahmte, an Stelle der architektonischen Gliederung trat. Auch sonst finden sich in Dresden solche Bauten in stattlicher Anzahl, ohne daß dieselben sich scharf von einander sondern ließen. Denn es folgte auf Pöppelmann und Bähr eine ganze Schule tüchtig gebildeter Architekten.

Theoretisch ist dieselbe von *Johann Rudolph Fäsch* durch ein Lehr-

Lehrbuch der Baukunst vertreten;¹⁾ namentlich die ersten der von ihm herausgegebenen fünf Bände zeigen in der Detaillirung und Gesamtaufassung die spätere Richtung Pöppelmann's in scharfer und lehrreicher Weise. Er giebt in diesen zunächst Muster von Fenstern, dann von Thüren und Thoren. Wenn er hinsichtlich der Theorie sich auch zunächst an Vignola hält, so entwickelt er doch namentlich in den Thoren immer keckere Uebereckstellungen; die Säulen werden in Rinnen gestellt, die Pilaster in Krümmungen aller Art angewendet. Doch hält sich Fäsch von dem Aufrollen der Gefimse, von abgebrochenen Giebeln und dergleichen ganz fern, wenn auch Balkons, geschwungene Gefimslinien mit in den Entwurf verschmolzen sind. Im letzten Theile behandelt er Mezzaninfenster, Ochsenaugen, Kappenfenster u. s. w. und zum Schluß Kapitäle, welche wie er sagt „nach eines jeden Gefallen mehr oder weniger verziert werden können“. Die klassischen Puristen mögen zu dieser Meinung und zu den vorgeführten Pilasterkapitälern, die durchweg freie, aus Gehängen, Köpfen, Frucht-schnüren und Stoffgehängen gebildete Dekorativstücke sind, schon damals Ach und Weh geschrieben haben. Bedeutender ist eine zweite Veröffentlichung Fäsch's, welcher an der Dresdner Ritterakademie Architektur lehrte.²⁾ Jedem Bande geht in dieser eine Widmung voraus. Zunächst ist *J. M. Dinglinger*, der berühmte Goldschmied August II., im dritten Band der „*Baron von Göthe*“ bedacht — er enthält Darstellungen des Invalidenhauses zu Chelsey bei London, welche dem Autor „ein gewisser General (also wohl *Bodt*) communicirt“ habe, ferner desjenigen zu Paris und eines eigenen Entwurfes zu einem solchen. Die Darstellung dieses Baues wird im vierten Bande fortgesetzt, dessen erstes Blatt den Namen des Nürnberger Meisters *Gottlieb Trost* trägt.

Der Inhalt des Buches ist in der Hauptfache eine Sammlung akademischer Entwürfe von meist nicht hohem Werth. In der Grundrißentwicklung zeigt sich noch eine gewisse Unbeholfenheit, die Theilungsmauern sind nicht nach Sturm'scher Regel „verschränkt“, sondern gehen geradlinig durch die Bauwerke. Die Fäçadenentwicklung zeigt eine sehr merkwürdige Schwenkung. Denn während im ersten Band alle jene Motive des Barockstiles Dresdner Schule, die in der „Grundmäßigen Anweisung“ auftreten, verwendet sind, werden sie später mit jedem Jahre feltener. Der Einfluß *Bodt's*, *Longuelune's* und *Eosander's* zeigt sich deutlich an dem ihnen untergebenen Lehrer der Akademie. Ja in der vorwiegenden Verwerthung schlichter Füllungen, namentlich

¹⁾ Grundmäßige Anweisung zu den Verzierungen, Nürnberg, Weigel.

²⁾ Versuch seiner architektonischen Werke, Nürnberg, Weigel 1722—1729.

in den Rücklagen, in der eigenartigen Ausbildung der Attiken wie in



Fig. 129. Aeckerlein'sches Haus zu Leipzig.

der fortschreitenden Entfaltung von Feinheit im Grundriß bekundet sich im letzten, 1729 erschienenen Bande, daß der Meister zwar sich

von den Dresdner Vorbildern nicht lostrennen konnte, doch bemüht war, die neuere strengere Richtung sich anzueignen.

Unter den gleichzeitig ausführenden Architekten zeigt sich *Georg Bähr* sowohl in den schon genannten erhaltenen Bauwerken, wie auch in dem prachtvollen *Lubomirsky'schen Palais* (1720—1724) an der Ecke der Kreuz- und Weifegasse noch in vollem Zusammenhang mit der Formgebung *Pöppelmann's*. Dieser Bau brannte leider zu Anfang des Jahrhunderts nieder. Eine nicht minder großartige städtische Anlage war das *Palais Flemming* (1714—1720), an Stelle des jetzigen Landhauses, welches 1760 niederbrannte. Die Architektur beider hat einen durchaus lokalen und eigenartigen Grundton, wahr! aber dem großen Meister des protestantischen Kirchenbaues völlig feine Sonderart. Minder selbständig dem leitenden Künstler gegenüber erwies sich der Stadtzimmermeister *Johann Gottfried Fehre*, der Erbauer verschiedener stattlicher Dresdner Gebäude. Von ihm stammt die *Löwenapotheke*, der in Formen und Verhältnissen gleich tüchtige Eckbau des Altmarktes und der *Wilsdrufferstraße*, ferner der „goldene Ring“ (Neumarkt 3); der Oberlandbaumeister *Michael Plancke* (1657—1703), dessen hervorragendes Werk das Haus *Webergasse* Nr. 35 ist, und *Georg Hase*, der Erbauer des *Palais Kösteritz* (1760 niedergebrannt), welches an Stelle des jetzigen *Gewandhauses* stand, sowie des unverändert auf uns überkommenen, stattlichen *Bürgerhauses Frauenstraße 12*, sind gleichfalls als tüchtige Künstler zu beachten. In zahlreich erhaltenen Architekturen, namentlich auch in überaus zierlichen und reichen Bauten geringer Breitenverhältnisse sehen wir die Richtung der großen Meister mit Anmuth fortgeführt. Als Beispiele für das Geschick, auch bescheidene Aufgaben künstlerisch zu gestalten mag das reizende, jetzt allerdings durch häufige Uebermalung der Schärfe seines Details beraubte Haus *Seestraße 12* gelten, welches in den unteren Stockwerken drei Fenster, im dritten deren nur zwei in der Front durch anmuthiges Ornament zu einer Gruppe verbunden zeigt, während eine Loggia das Haus abschließt, oder das Haus an der *Frauenkirche 18*, dessen vierstöckige Front durch einen mittleren Erker in wirkungsvoller Weise getheilt wird, obgleich auch sie nur drei enggestellte Fenster an Breite mißt.

Nicht nur Dresden war diese Richtung eigen. Von hervorragender Schönheit sind ganz nahe verwandte Bauten in Leipzig, welches in dem Landbaumeister *David Schatz* einen tüchtigen Architekten besaß. Das mächtige *Aeckerlein'sche Haus* am Markt, dem Rathhaus gegenüber (Fig. 129), ferner eine großartige Fassade *Katharinenstraße* Nr. 3 (Fig. 130), geben für die baukünstlerische Verwandtschaft beider Städte Belege.

Auch Magdeburg ist bis zu seiner 1680 erfolgten Vereinigung

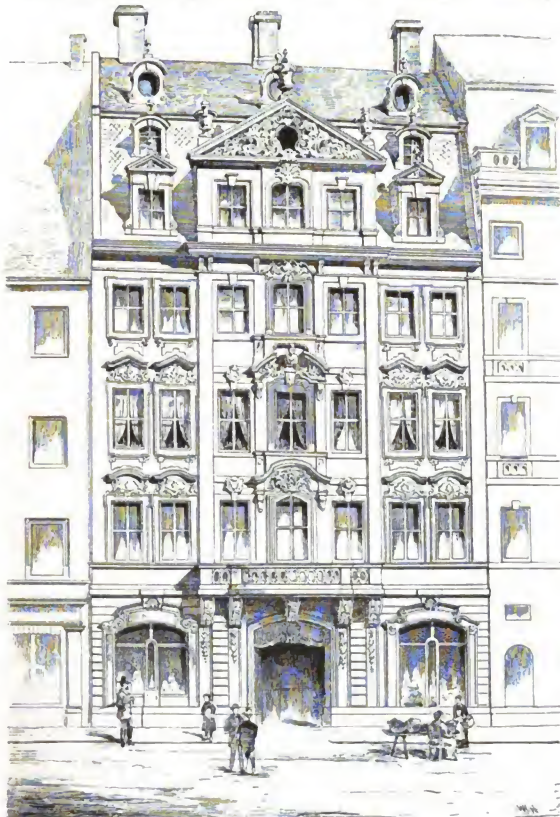


Fig. 130. Haus Katharinenstrasse Nr. 3 zu Leipzig.

mit Brandenburg ganz von der sächsischen Bauweise beeinflusst. Hier-
von geben namentlich die malerischen Giebelhäuser am Breiten Weg

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

Kunde, welche in schlankem Aufbau bis zu fünf Stockwerken und reicher Durchbildung durch Pilaster und verzierter Gewände niederländischen Geschäftshäusern sich nähern. Stattlich wirkt auch das Gebäude der Magdeburgischen Versicherungsgesellschaft am alten Markt und anderer ihm benachbarte, so namentlich ein palaisartig durchgeführtes Haus am Domplatz.

Ebenso finden sich in der Fürstenwallstraße mehrere bereits etwas zahmer gehaltene, mehr vornehm ruhige Wohnhäuser, von welchen eines, Nr. 17, mit der Jahreszahl 1751 bezeichnet ist. Die bedeutendste Schöpfung dieser Richtung ist jedoch das Buschen'sche Haus am Domplatz, jetzt Rentenbank, an welchem die sächsischen Formen am stärksten und in besonders barocker Ausbildung, namentlich hinsichtlich des von Karyatiden und toskanischen Säulen getragenen Balkons, wie des wild bewegten Giebels oberhalb des Mittelfrisalites, zum Vorschein kommen. Auch im Inneren, im stattlichen Vorhaus und der breiten Treppe zeigen sich derbe Barockformen. Dagegen bildet die Gruppe von an demselben Platz nach einem Plan errichteten Häuser Nr. 7, 8 und 9 (letzteres von 1775) eine Mischung der heimisch gewordenen mit jenen italienisch-barocken Formen, welche wohl durch *Giovanni Simonetti* nach Magdeburg übertragen wurden. Am stärksten tritt bei Nr. 7 der Zusammenhang mit dem Süden in der Gesamtanordnung hervor, dem veroneiser Aufbau der Fenster. Die überaus originelle Anlage einer Haube über dem auf jonischen Doppelsäulen ruhendem Balkon, das zierlich elegante Detail seien der Beachtung empfohlen.

Kaum minder bedeutend ist das große Bürgerhaus zum Schiff in Bautzen, welchem ähnliche Anlagen am Markt und in der Neustadt zu Zittau entsprechen.

Der Kirchenbau fand durch *Pöppelmann* nur geringe Förderung. Der Umbau der gothischen Dreikönigskirche in Dresden (1732—1757) und die Friedrichstädter Kirche (1728—1730), zeigen ihn von der kirchlichen Bewegung der Zeit berührt, wenn er gleich minder entschieden im Ausdruck derselben ist. Auch er wählt eine oblonge Anlage mit seitlichen Schiffen, welche an der einen Schmalseite durch den Altar, an der anderen durch Sängerchor und Orgel abgeschlossen wird. Während aber die Friedrichstädter Kirche den Charakter des Langhausbaues vollständig wahrt und nur durch die Verlegung der Kanzel über den Altartisch den protestantischen Gedanken zum Ausdruck bringt, ist es wohl dem Einflusse der städtischen Baumeister zu verdanken, dem neuerdings aktenmäßig nachgewiesenen Eingreifen *Bähr's* und *Fehre's*, daß in der Neustädter Kirche die Emporen und die tragenden Pfeiler an den Schmalseiten weit gegen die Außenwand zurück-

treten und daß das Mittelschiff beiderseitig einen kreisrunden Abschluß erhielt. Die durch doppelte Emporen ausgefüllten Seitenschiffe werden hierdurch künstlerisch gänzlich dem breiten, faalartig abgeschlossenen Mittelraume untergeordnet. Abermals wurde also selbständig, jene an Faid'herbe's Arbeiten erinnernde Lösung der die Zeit bewegenden Frage gefunden. Die Anlage des Altares, des vor ihm liegenden Altar- und Taufplatzes entspricht den in der Frauenkirche entwickelten Grundfätzen, dagegen überrascht, daß die Kanzel in die Mitte einer Langseite verlegt wurde.

War hier also Pöppelmann's Gestaltungskraft gering, so muß der Umbau der mittelalterlichen, früher mit Zinnen bewehrten Dresdner Brücke (1727—1731) als eine künstlerische That dankbar anerkannt werden. Leider entbehrt sie jetzt der großen Kreuzigungsgruppe, welche bis in unser Jahrhundert den Mittelpfeiler zierte, sowie des ursprünglich hierher geplanten Denkmals König August's des Starken, plastischer Kolossalwerke, die dem Bau erst den Abschluß gegeben hätten.



Fig. 131. Kirche zu Grossenhain. Schnitt.

Im Schloßbau war *Johann Christof Naumann* (geb. 1664, † 1742), einer der wenigen späteren Vertreter des sächsischen Barockstiles. Eigentlich Festungsingenieur, erhielt er in höherem Mannesalter den Auftrag zum Bau des Schlosses Hubertusburg (1721—1733). Auch er gab seine Entwürfe in Kupferstich heraus. Durch diese erhalten wir vollkommene Klarheit über den Stand der Arbeiten bei seinem vor der Vollendung erfolgten Abgange vom Bau. Drei Flügel umschloßen nach

bei den deutschen Meistern jener Zeit üblicher Weise einen fast quadratischen Hof. Die dritte Seite öffnete sich gegen einen weit größeren Platz, den die Wirthschaftsgebäude umgaben. Man erkennt in der etwas geradlinig trockenen Grundrißlösung noch deutlich den Einfluß des Zwinglerhofes, die Absicht, die Massen zu einem einheitlichen Ganzen zu gruppieren, durch wirkungsvolles Detail zu beleben und ihnen die flotte Zierlichkeit zu geben, welche in jener Zeit für vollendete Schönheit galt. Auch die Anlage des Gartens, auf welchen alle Dekorkünfte des 18. Jahrhunderts verwendet wurden, zeigt eine gewisse Eintönigkeit, steht nicht auf der Höhe von Moritzburg und namentlich von Großsedlitz, ja der Architekt verstand nicht einmal, so sehr er es auch als seinen Wunsch in der Vorrede zu seinem Werke bezeichnete, die schöne Waldgegend in innigere Beziehung zum Schloß zu bringen. Denn durch wenige Schneußen allein, wie er versuchte, konnte die schwere Aufgabe nicht gelöst werden.

Das Beste am Entwurfe ist immerhin das Palais selbst. Der gegen den Garten zu gerichtete Flügel trug in der Mitte auf rundem Ausbau einen stattlichen, allerdings nur in verschaltem Holzgerüst ausgeführten Thurm, darunter befanden sich die Festräume, die geschickt an einander gereiht waren. Die unter dem Einfluß fränkischer Schloßbauten entstandene, im Erdgeschoß nicht ganz klar angelegte, nach oben sich wirkungsvoll entwickelnde Treppe verband sich malerisch mit den stattlichen Vorfällen zu einem künstlerischen Ganzen. Auch die Detailirung war nüchtern, schon der holländischen verwandt. Die Größenverhältnisse des Schloßes waren überaus bedeutend und machten schon vor dem fast alle Theile umfassenden Umbau von 1742 Hubertusburg zum umfangreichsten Schloße Sachsens. Der Vorhof hatte eine Breite von 194, die ganze Gebäudegruppe von 249 Meter, die Gartenfaçade war 81, die Façaden der Seitenflügel 59,5 Meter lang. Die Stallungen sind von gewaltiger Ausdehnung.

Wie Schlüters, so verschwand auch Pöppelmanns Einfluß schnell unter den die Höfe beherrschenden französischen Kunstanschauungen. Nur der ganz auf den bürgerlichen Kreisen ruhende Bähr fand einen Schüler, der fein künstlerisches Glaubensbekenntniß lange Zeit wacker vertheidigte, den Zimmermeister *Johann Georg Schmidt* († zu Dresden 1774). Derselbe gab im Wiederaufbau der durch Feuer zerstörten, spätgothischen Stadtkirche zu Großenhain bei Dresden (1748) (Fig. 131 u. 132) einen schlagenden Beweis seiner Anhängigkeit an das protestantische Programm. Er hatte eine ungewöhnlich lang gestreckte dreischiffige Anlage aus dem Achteck geschlossenem Chor vor sich. Inmitten des letzteren errichtete er den Kirchthurm und schloß das Schiff durch eine

gerade Quermauer. Der Altar, die darüber befindliche Kanzel und die nach oben abschließende Orgel verlegte er in die Mitte der nördlichen Langseite und schloß das von korinthischen Pfeilern umgebene Mittelschiff an den Enden kreisförmig durch die daselbe einschließenden Emporen ab, so daß ein Saalbau nach Art des Berliner Domes entstanden wäre, hätte Schmidt nicht dem Altar gegenüber ein neues, im rechten Winkel zum alten stehendes, breiteres doch ähnlich ausgebildetes Schiff angelegt, so daß nunmehr ein T-förmiger Grundriß sich bildete. Klarer konnte nicht die veränderte Anforderung, die Verschiebung des geistigen Mittelpunktes im Bau ausgesprochen werden als durch die Verleugnung des Chores und die Centralisation im Schiffe. Eine kleinere Kirchen-

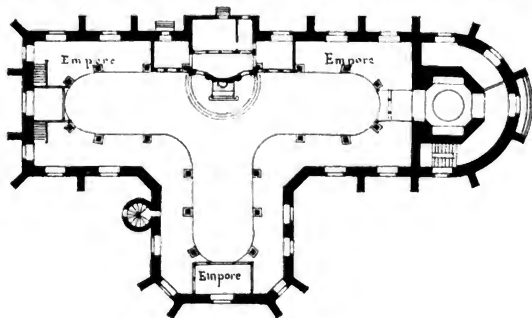


Fig. 132. Kirche zu Grossenhain, Grundriß.

anlage desselben Architekten ist die bereits 1769 bis auf den erst in diesem Jahrhundert ausgebauten Thurm vollendete Annenkirche zu Dresden. Sie besteht aus einem Oblong mit angelegten kreisförmigen Abchlüssen, welches an drei Seiten Emporen umziehen, während die vierte der von einem älteren Bau entlehnte Altar und die an Stelle des Altarbildes getretene Kanzel abschließt. Die Umfassungsmauer ist ein Rechteck, die Zwickel sind für die Treppen ausgenutzt. Die Wirkung des Innern ist eine durchaus würdige, wogegen im Aeußeren die Gestaltung der Anlage wenig zum Ausdruck gelangt, wie auch das Detail schwächlich gebildet ist.

Ein größerer Bau, die 1763 begonnene Kreuzkirche zu Dresden¹⁾ (Fig. 133), deren Grundriß bedingt war durch den Bauplatz, verräth

¹⁾ P. Schumann, Barock und Rococo, Leipzig 1885. Hier ist die Baugeschichte im Zusammenhang mit der ganzen stilistischen Zeitbewegung trefflich dargestellt.

ebensoviel Geschick als ernstes Streben. An Stelle des Kreises als Mittel wählte Schmidt auch hier, das Vorbild der Neustädter Kirche weiter gestaltend, ein Quadrat mit zwei anliegenden Halbkreisen, deren einen er für den Altarraum bestimmte, während der andere an den Thurm anstößt; zu Seiten desselben befinden sich die Haupttreppen. An diesen Kern legen sich seitliche, die Emporen beherbergende Nebenschiffe, welche hinter dem Altar als Sakristeien und Treppen verwendet wurden. Die seitlichen Eingänge sind durch Risalite ausgezeichnet. Die Wirkung des Innern ist von großer Stattlichkeit und feierlicher Würde; das protestantische Prinzip zeigt sich allerdings schon

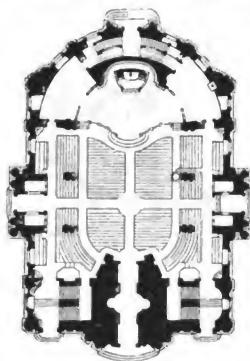


Fig. 133.
Kreuzkirche zu Dresden. Grundriss.

im Widerstreit mit der räumlichen Ausdehnung, da das westliche Ende des Schiffes 50 Meter vom Altar entfernt, die Tiefe der Nebenschiffe eine beträchtliche ist, während die Frauenkirche in ihrer weitesten Abmessung 40 Meter nicht überschreitet, weshalb wohl auch hier später, sehr gegen die gute Ueberlieferung Bähr's, doch aus akustischen Gründen, die Kanzel in die Mitte einer Langseite verlegt wurde. Die zwar ernste und würdige, doch allzu nüchtern akademische Fassade, nicht die starke Seite des Baues, ist ein Werk des aus französisch-klassischer Schule hervorgegangenen Landbaumeister *Erner*, der Thurm ist die Arbeit des ganz dieser Richtung angehörenden *Hölzer*, wie denn die Baugeschichte des erst 1792 geweihten Gotteshauses Zeugniß von einem denk-

würdigen Kampfe zwischen dem national-kirchlichem Bürgerthum entsprossenen Schmidt und den nach „Regeln“ bauenden, wissenschaftlich geschulten Akademikern ist.

Schlüter war eine vereinzelte Erscheinung in der Berliner Kunstgeschichte. Sein unbefangenes, ächt deutsches Barock war ohne Vorbereitung in den dichten Kreis klassicistischer Kunstentfaltung eingetreten und bald wieder verschwunden. Sein erbittertester Gegner war der wissenschaftlich schaffende *Sturm* gewesen, welcher aber doch für sich, um der ihm anhaftenden barocken Eigenschaften willen, selbst in Berlin keinen Boden gefunden hatte.

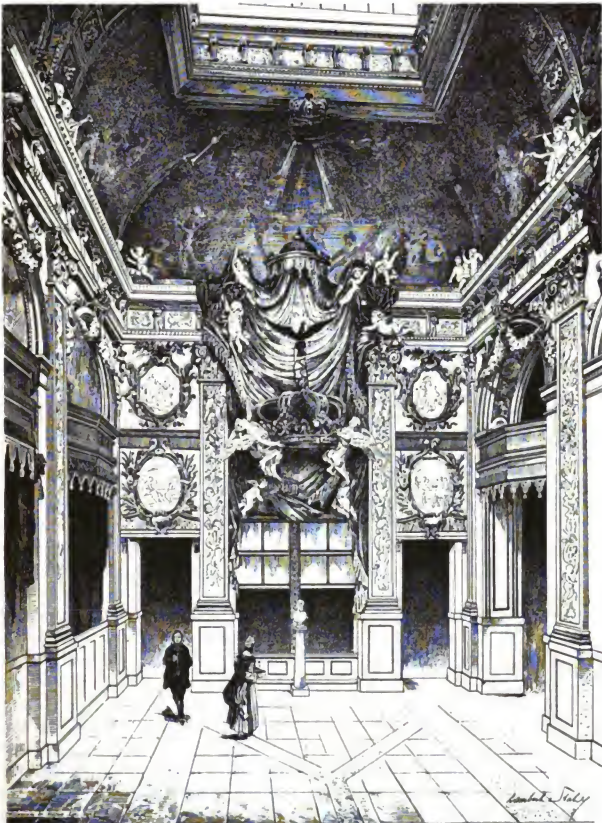


Fig. 134. Schlosskapelle zu Charlottenburg.

Die strengere Schulbildung, welche Schlüter abging, befaß dafür der fast weltbürgerliche *Johann Friedrich Eosander*, Freiherr von Göthe.

Sie ist es, die ihm zuerst in den Augen der Kurfürstin Sophie Charlotte und ihres wissenschaftlichen Kreises, später auch in jenen des Königs den Vorzug vor den deutschen Meistern gab. Eofander war von Haus aus in Schweden heimisch, hatte aber entweder in Italien selbst seine Studien gemacht oder war durch den schwedischen Architekten *Nicodemus Grafen von Tessin* angeregt worden, welcher, nachdem er sich unter Bernini und Fontana in Rom gebildet, 1692 das Schloß zu Stockholm ganz im Stil der römischen Paläste zu errichten begann. Was Eofander im „*Theatrum Europæum*“ 1707 über das schwedische Königsschloß sagt, ist bezeichnend dafür, welchen Idealen er nachstrebte. Er lobt es als „*einfach und regulär und nach den Antiken ihrem Genie geordnet, welche die Simplicität für eine majestätische Pracht geschätzt*“. Man sieht an diesem prächtigen Gebäude gar keine verkröpften Pilaster und Kolonnaden, nach *Frontispice*.“ Ebenso fordert er in dem Bande von 1705, also zu der Zeit als Schlüter die Schloßsäle ausschmückte, „*Ruhe in den Plafonds*“, bekämpft er den malerischen Reichthum von Schlüter's Façaden zunächst aus den Grundfätzen, welche seit Blondel in Paris maßgebend geworden waren.

Eofander's erste Werke in Preußen, wo er 1699 eintraf, waren einige kleine Schloßbauten. Unter diesen ist zu nennen Schloß Schoenhaußen bei Berlin (1704), ferner das Schloß Oranienburg (1706—1709), an welchem er zwei Flügel errichtete, die sich nur durch die das obere Geschoß freitragende, toskanische Säulenstellung im Erdgeschoß und durch eine etwas reichere Gruppierung an den Eckpavillons vor denjenigen Nehrings auszeichnen. Weiter schuf er das trockene Orangeriehaus, welches nur ausgezeichnet ist durch die Atlanten am Mittelbau; und schließlich die sogenannte „*Favorite*“ einen Gartenpavillon mit stattlichem Rundbogenportal in toskanischer Dreiviertel-Säulenstellung, an den sich kurze Flügel mit je zwei fehlenden Fenstern anschließen.

Eine weitere derartige Schöpfung war das 1711 für die Gräfin Wartenberg erbaute, später *Monbijou* genannte Schloßchen, welches in seiner alten Gestalt uns nur aus Stichen bekannt ist. Es bestand nach Eofander's Schilderung im „*Theatrum Europæum*“ aus einem Vorzimmer, einem „*Salon à la grec*“ mit aus einer kleinen Kuppel einfallendem Licht und rechts und links einer Schlafstube mit Kabinet und Garderobe, dazu einer kleinen Galerie, und wird weidlich als das zierlichste und beste Werk herausgestrichen, das bisher je gesehen worden sei. Die wahrscheinlich nur gemalte ihrer barocken Gestaltung nach schwerlich dem Eofander, sondern eher einem süddeutschen Meister zugehörige Façade bestand aus einer korinthischen Pilasterordnung mit reich verzierten Fenstern.

Das Charlottenburger Schloß wurde seit 1706 durch Eofander umgebaut. Wieder tritt er als *Schlüter's* Gegner auf, dem er vorwirft, er habe zwar einen schönen Entwurf geliefert, aber dem Bau selbst kein Ansehen zu geben gewußt. Nun gestaltet er es „zierlich und angenehm, woran die Invention mehr Theil hat, als die Sache selber“. Das heißt also doch, er gestaltete den Bau auf eine klassicistische Weise. Er erweiterte ihn ferner derart, daß der Hauptflügel nach beiden Seiten zu um etwa das doppelte seiner Länge, in strenger Anlehnung an die Façadenentwicklung des Hauptbaues, fortgesetzt, nach der Hofseite jedoch zwei Flügel im rechten Winkel zu demselben vorgeschoben wurden, welche abgesehen von dem fehlenden Zwischengeschosß auch in der Gliederung kaum ein neues Motiv zeigten. Die größere Ausdehnung des Baues und die durch die vielfache Wiederholung derselben Gestaltungen hervorgerufene Ernüchterung zwangen den Architekten, demselben ein bedeutenderes Mittel durch den bereits besprochenen Kuppelthurm zu geben. Die Vertheilung der Gänge und Nebentreppen um inmitten der Gartenflügel liegende Lichthöfe zeugt von einem nicht gewöhnlichen Geschick für Grundrißentwurf. Die an das Schloß sich anlehnende Orangerie, ein langer von Säulenstellungen durchbrochener Bau, ist ein Werk von stattlicher Wirkung und schönen Verhältnissen.

Weitaus das Werthvollste am Schlosse ist die Innendekoration desselben. Zwar klagt Eofander über Mangel an Mitteln, aber trotzdem nennt er sein Werk „inwendig kostbar und sinnreich“. Der Glanzpunkt der Anlage ist die Kapelle (Fig. 134), obgleich *L. Chr. Sturm* von ihr sagt, daß sie, wohl infolge ihres Reichthums, „nach päpstlichen Zierrathen schmecke“. Wieder wird dieser Raum nur durch eine Kuppel — nicht hinreichend — erleuchtet. Eofander zeigt sich hier als ein Mann, welcher sehr wohl die großartigen dekorativen Motive seiner Zeit zu verwenden wußte, denn es ist an Skulpturen, Malereien, Gold und edlen Materialien nicht gespart. Heiter dagegen und meisterhaft in der Wirkung ist das Porzellanzimmer, eine Musteranlage dieser Art. Auch in den übrigen Räumen zeigt sich die geschickt ordnende Hand eines sehr erfahrenen Dekorateurs und wohl durchgebildeten Künstlers, dessen Selbstlob zwar etwas reichlich, doch nicht ohne Grund ist.

Diese dekorative Begabung kam denn auch bei der Krönung des Königs Friedrich I. am 18. Januar 1701 zur Geltung, bei welcher Eofander die Königsberger Schloßkirche dekorirte und bei der Begräbnißfeier für die Königin Dorothea 1705, zu der er den Berliner Dom ausschmückte.

Eofander's wichtigste Arbeit ist der Ausbau des Kgl. Schloffes

in Berlin. Freilich will mir scheinen, als sei die Frage noch lange nicht gelöst, was er eigentlich an demselben entworfen habe. Sicher entstanden unter ihm die Verlängerungen der Flügel am Schloßplatz und Lustgarten. Aber sie sind nach jenen Plänen gebaut, welche aus den älteren italienischen und den *Schlüter'schen* Entwürfen entstanden und bieten formal nichts Neues. Sein Werk ist auch die Fassade gegen Westen, in der sich zeigt, daß er als Schüler der Italiener sich besser in die Palazzo-Architektur hineinzufinden vermochte, als Schlüter. Während dieser ihr ein barock-plastisches Mehr zu geben trachtete, versuchte Eosander sie klassicistisch zu mildern. 1713 wurde Eosander nach dem Tode König Friedrichs I. entlassen. Damals war das Portal III des Schloßes sicher noch nicht begonnen. Es wurde erst nach 1715 entworfen. Wer es schuf, vermag ich mit Sicherheit nicht zu sagen. Den Formen nach gehört es eher Italienern, Römern oder Bolognesen, als Deutschen an. Es ist eine zeitgemäße Umgestaltung des Konstantinsbogens zu Rom von unleugbar monumentaler Wirkung. An Formenreinheit im damaligen klassicistischen Geiste steht es am höchsten am ganzen Schloß. Einem italienischen Beurtheiler, wohl auch einem Franzosen jener Zeit, mußte es daher als der gelungenste Theil des Schloßes gelten. Dagegen dürfte am ersten Schloßhofe, namentlich an den vier gleichartigen Portalen desselben, *Böhme* den entscheidenden Einfluß gehabt haben, da sie sich als Werke in den Formen Schlüters, doch ohne seine Eigenartigkeit darstellen.

Schließlich errichtete Eosander noch im Jahre 1724, nachdem er mit Unehren den preussischen Dienst verlassen, als Soldat, Schriftsteller und Goldmacher in schwedischen Diensten und in Frankfurt a. M. mehrere Jahre verbracht hatte und seit 1722 in sächsische Dienste getreten war, das Schloßchen Uebigau, eine Stunde von Dresden, für den Feldmarschall Grafen Flemming. Auch in diesem Bau herrscht noch durchaus die klassicistische Schule vor, so daß das elegante am Ufer der Elbe sich aufbauende Schloß mit seinen beiden Bogenstellungen über einander einer Kopie von Nering's Flügel am Berliner Schloß nicht unähnlich sieht, wenngleich die Detaillirung bedeutender und als Zugeständniß gegen den Barockstil das glücklich behandelte Hauptgefins durch ein großes Wappen unterbrochen ist.

Die künstlerische Richtung, welche Eosander vertrat, fand in einem ihm an Feinheit und Schule überlegenen Künstler eine wichtige Verstärkung, in *Jean de Bodt* (geb. zu Paris 1670, † zu Dresden 1745), welcher berufen war, die Baukunst Berlins wieder zu der französisch-hollän-

dischen Schule zurückzuführen und diese auch in Dresden zur Geltung zu bringen. Er war der Sohn eines Mecklenburgers, mit Wilhelm III.



Fig. 135. Stadtschloss zu Potsdam, Thor.

in England gewesen, hatte dort also die Kunst des *Marot*, dieses Trägers der hugenottischen Schule Manfart's aus nächster Nähe kennen gelernt und war 1700 nach Berlin gekommen, wo er zunächst mit beim Aus-

bau des Zeughauses tätig war. Von ihm stammen¹⁾ die Treppeneinbauten im Hofe und die Thoranlage in der Vorderansicht. Die Pläne lehren, wie Bodt versucht hatte, durch Betonung der Vorlagen dem Bau ein stärkeres Relief zu geben und so dem Fortschritt in der französischen Schule nach der Richtung des Barock zu entsprechen. Endlich kam er zu dem von *Mansart* und von *Perrault's* Louvrefaçade entlehnten Motive, das Gurtgefims durch das Thor derart zu überschneiden, daß eine Art Nische entsteht. An der Rückwand dieser öffnet sich erst der Zugang zu dem Bau. An Stelle einer hohen, massiven Attika, welche *Schlüter* gegen alle „Regel“ aufgebaut hatte, ordnete er die jetzige zierliche Balustrade an. So gab er in Gemeinschaft mit *Schlüters* und *Hulot's* Skulpturen dem Werke des *Blondel* eine bewegtere Gruppierung und Umrisslinie, vollzog die Ausbildung der französischen Schule *Manfart's* zu einer dem deutschen Empfinden mehr entsprechenden, lebendigeren Kunstart. Der wesentliche Unterschied aber zwischen seinem Schaffen und den gleichzeitigen Vorgängen in Paris besteht darin, daß sich hier nicht eine Zweiteilung zwischen Architektur und Kunstgewerbe herausbildete, sondern daß beide, sich einander zuneigend, eine geschlossene Kunstform so lange bilden, bis abermals französische Einflüsse der Architektur eine noch ausgesprochenere Richtung auf das Klassische gaben.

Ist gleich am Zeughaufe nicht eben viel das Werk Bodt's, so ist daselbe doch von dem größten Einfluß auf die Baugestaltung Berlins deshalb gewesen, weil von nun an die barocken Versuche mehr und mehr bei Seite gedrängt worden und die klassizistische Schule, neu belebt, dauernden Besitz von der jungen Königsstadt ergriff.

Bodt's selbständige Kunstanschauungen traten zuerst hervor beim Bau des Hofabschlusses am Stadtschloß zu Potsdam (1701) (Fig. 135). Es besteht dies in einem aus zwei Viertelkreisen gebildeten Arkadenbau und einem thurmartigen Thore. Den in Deutschland früher nicht anzutreffenden Gedanken zu einer solchen Anlage dürfte der Meister aus England entlehnt haben. Der „Gateway“ von *Queenscollege* zu Oxford könnte vielleicht denselben angeregt haben. In den Formen aber zeigt der Bau völlig die feine anmuthige, abwägende Schule *Manfart's*. Wohl sind einzelne Schlußsteine barock, wohl ist das Plattische etwas schwer, aber in der Handhabung der zierlichen, jonischen Ordnung, der wieder als Nischen ausgebildeten Arkaden, im Detail der Balustrade und der den zweigeschößigen Thorbau überragenden Kuppel finden wir die

¹⁾ Wie aus den von Professor Dr. Steche in Dresden aufgefundenen Originalplänen mit voller Schärfe hervorgeht.

von Marot angeregten Grundgedanken in einer von feiner Künstlerhand durchbildeten Gestaltung wieder.

Einige kleine Landitze in der Nähe Potsdams waren ferner Erstlingsarbeiten Bodt's in preußischen Diensten. Caput, jenseits der

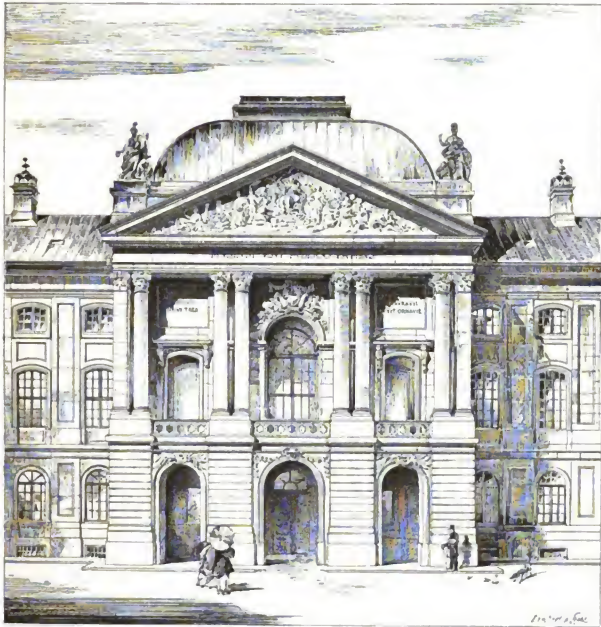


Fig. 136. Japanisches Palais zu Dresden. Mittelbau.

Havel, Klein-Glienicke an der Havel, beides bescheidene, 1674 und 1678 von *Chieze* errichtete Schlösser, von welchen das letztere *Dieussart* ausgeschmückt haben soll, ferner Bornim, auf der Potsdamer Insel und Fahrland, in dem gleichnamigen Marktflecken, wurden von ihm umgestaltet. Die letzteren wurden bald ihrer Bestimmung entfremdet und sind uns nur in Broebes' Stichen erhalten. Gemeinam ist diesen

Bauten die gefchmackvolle Grundrißanlage. Ebenfo lebhaft war Bodt, neben feiner ausgedehnten Thätigkeit im Fefungsbau, im ftädtifchen Hochbau befchäftigt. Das 1701—1704 entftandene Rademacker'sche Haus, Kloftertraße 68, ift hervorzuheben, ein tüchtiger Bau von angenehmen Verhältniffen.

Nach dem Tode des bauluftigen Königs wurde Bodt nach Wefel verfezt, wo er den Fefungsbau leitete. So wenig diefer Auftrag geeignet fchien, Bodt's künftlerifchen Neigungen zu entfprechen, fo verftand er doch wenigftens an den Stadtthoren diefen Ausdruck zu geben. Das Berliner Thor hat außen eine toskanifche Ordnung von fran-zöfifcher Feinheit der Durchföhrung, Embleme in den Metopen, wie am Berliner Zeughaus, innen eine ruficirte Nifche als Umfaßung des Thorbogens. Die anderen Thore find unbedeutender, ebenfo die erft 1728 entftandene, aber an die Berliner Bauten erinnernde proteftantifche Kirche.

Neue künftlerifche Aufgaben wurden Bodt erft zu Theil, feit er 1728 in fächfifche Dienfte trat, wo er bereits in *Zacharias Longuelune* (geb. zu Paris 1669, † zu Dresden 1748) einen feit 1713 angeftellten Genoffen feiner künftlerifchen Anfchauungen fand. Longuelune war ein Schüler der *Le-pautre*, und hatte Paris erft 1696 verlaßen. Beide erhielten den Auftrag, das holländifche, fpäter japanifche Palais zu Dresden umzubauen (Fig. 136).¹⁾ Diefes war als Palais Flemming durch *M. D. Pöppelmann* begonnen worden und beftand aus einem gegen den Garten zu gelegenen Herrenflügel und zwei niederen Seitenbauten. Man hat darüber geftritten, warum das Palais „holländifch“ geheiffen habe. Die Ueberlieferung fagt, weil es nach dem Vorbilde des Amfterdamer Rath-haufes errichtet fei. Ein Vergleich mit diefem ergibt, daß an eine direkte Uebereinstimmung beider Bauwerke nicht zu denken ift. Dagegen war das Palais das erfte, welches die Formen der holländifchen Architektur-fchule in Dresden einföhrte. Da es zudem noch beftimmt war, die aus Holland eingeföhrten Porzellane zu beherbergen, dürften diefe beiden Umftände hinreichen, den Namen zu erklären. Durch Bodt und Longuelune wurde 1729 bis gegen 1733 der Bau zu einer vierfeitigen, einen rechtwinkligen Hof umfchließenden Anlage umgeftaltet. Der Grundriß (Fig. 128) bietet verhältnißmäßig wenig, die Anficht aber um fo mehr Bemerkenswerthes. Denn es ift hier zuerft, weit früher als in Frank-reich, die volle Konfequenz der Lifenenarchitektur gezogen, welche in ähnlicher Durchbildung jenseits des Wasgaues erft zur Zeit des

¹⁾ Vergl. Schumann, *Barock und Rococo*, Leipzig, 1885. Schumann's Anficht, Bodt fei nicht Architekt, fondern nur Fefungsbaumeifter gewesen, wird glänzend widerlegt durch die von Prof. Dr. Steche gefundenen Entwürfe zum Berliner Zeughaus.

jüngeren Blondel, fast ein Menschenalter später, zur Verwendung kam. Aber die Façade hat dafür auch wieder Einzelheiten, wie die chinesirenden Baldachine über den Rüsalfenstern des Hauptgeschosses, die Bodt's Kunstart durchaus widersprechen, und darthun, daß Pöppelmann nicht nur die technische Bauleitung verfah, wie aktenmäßig feststeht, sondern daß er auch auf die Detaillirung Einfluß ausübte. Das japanische Palais ist daher als ein Kompromiß zwischen beiden Schulen anzusehen, in welchem Pöppelmann im Hof, Bodt an der Außenansicht das Ueber-

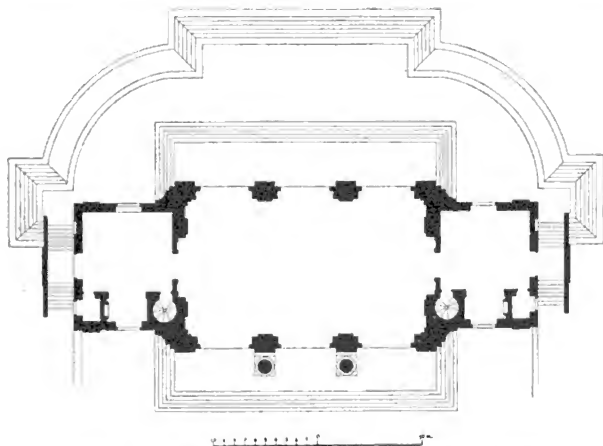


Fig. 137. Sächsisches Palais zu Warschau. Ehemaliger Gartenfaal, Grundriss.

gewicht gelassen wurde. So ist denn ein durchaus eigenartiges Werk entstanden, ein Bau, der für die Zukunft schon als Zeugniß der Durchdringung zweier Stilarten, des deutschen Barockes mit dem Klassicismus, von hoher Bedeutung ist.

Die überaus vornehme Wirkung verdankt das Palais vorzüglich feinen glücklichen Verhältnissen. Der mit drei Arkaden über die Vorfahrhalle sich aufbauende Mittelbau mit dem die beiden oberen Stockwerke zusammenfassenden Triumphbogenmotiv, mit stattlichem, durch Hochreliefs geschmücktem Giebel, einer Attika mit Trophäen und mit einer flachen Kuppel, ist zwar wohl später ausgebaut worden. Denn nach

einem glaubwürdigen Autor¹⁾ ist dieselbe erst 1706 von *Johann August Gebhard* errichtet. Sie mag die Anlage des alten Mittelrisalits nachbilden, Details deselben mit herübergenommen haben auf die Neuanlage, aber es dürfte schwerlich das Wappen gleich nüchtern und ohne jenes von Polen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschaffen worden sein. Die schlichten, nur mit Lifenen gegliederten und von Stichbogenfenstern durchbrochenen Flügel haben nur über den Mittelfestern der Eckpilaster ornamentalen Schmuck, jene barockchinesirende Baldachine, während das Hauptgesims und über dem gequadraten Erdgeschoß ein Gurtgesims die Massen wagrecht gliedern.

War Bodt durch die Dienstverhältnisse im sächsischen Bauwesen und durch den Willen des Königs anfangs gezwungen, mit Pöppelmann gemeinsam zu wirken, so gelang es ihm und Longuelune doch bald,

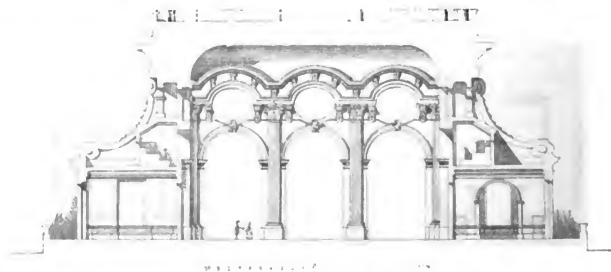


Fig. 138. Sächsisches Palais zu Warschau. Ehemaliger Gartenfaal. Längsschnitt.

die künstlerische Leitung völlig an sich zu reißen und den deutschen Barockmeister mehr und mehr zu verdrängen. Schon die zeichnerische Meisterschaft des Franzosen mochte hierbei Einfluß gehabt haben, die höhere technische Schulung und Sicherheit, mit der sie im Plane ihre Gedanken niederzulegen vermochten.

Longuelune war mit Bodt in Berlin gewesen. Seit 1714 war er Landbaumeister in Warschau. Noch 1733 erhielt er aus den polnischen Kassen feinen Gehalt. Unter seinen Bauten in Warschau treten neben zahllosen, zum Theil großartigen Projekten, zwei hervor: Der Bau eines Gartenfaales im sächsischen Garten und der eines Bades im Ujasdower Garten, des jetzigen Schlosses Lazienki. Der erstere Bau (Fig. 137 u. 138) bestand aus einem rechtwinkligen Mittelsaal, an welchen

¹⁾ H. Keller, Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern, Leipzig, 1788.

sich zwei kurze Flügel angeschlossen. Der erstere war nach außen durch eine kräftige, toskanische Ordnung, drei Rundbogenarkaden und vor der mittleren einem säulengetragenen Frontispiz gegliedert. Die niederen Flügel dienten den seitlichen Konfolen-Anläufen als Postament. Das Ganze war von gefunder Kraft und vornehmer, an Bodt's Anbau zum Potsdamer Schloß mahnender Architektur. Jetzt ist es spurlos verschwunden. Das Bad erinnerte im Grundgedanken insofern an Moritzburg, als es auch inmitten eines kleinen Sees sich erhebt. Der Grundriß ist acht französisch um einen runden Mittelsaal derart gruppiert, daß an drei Seiten rechtwinklige, an der vierten ein achteckig länglicher Saal sich befindet. Die Feinheit der Verhältnisse ist noch völlig erhalten, wenngleich durch Anbauten und Umgestaltungen der Gesamteindruck der noch heute überaus reizvollen Anlage stilistisch beeinträchtigt wurde.

Neben Bodt und Longuelune war noch der Pariser Architekt *Raimond Leplat* zu Dresden thätig, welcher beim Umbau von *Klengel's* Ballhaus in eine, der Kapelle von Versailles nachgebildete katholische Kirche (1708) und bei den Innendekorationen des Schlosses verwendet wurde.

Es ist für die Folgezeit schwer nachzuweisen, welcher von den beiden erstgenannten Architekten die Dresdner Bauten ausführten. Denn auch Longuelune hat lange Zeit in Dresden gewirkt. Der Streit, welcher von beiden die eigentliche künstlerische Kraft gewesen sei, wird sich schwer entscheiden lassen. Bodt nahm die höhere Stellung ein. Daß er ein ächter Künstler war, hat er durch seine Berliner Entwürfe zur Genüge bewiesen. Was aber in Dresden geschaffen wurde, wird man zunächst als gemeinsame Arbeit beider Künstler bezeichnen müssen. So die 1725—1731 errichtete Ritterakademie (jetzt Bauwerkerschule), von der nur der vordere Theil mit der anschließenden Reithalle und die dieselben begrenzenden Flügel der ältesten Anlage zugehören. In ersterem verdient namentlich die große Freitreppe ihrer schönen Verhältnisse wegen Aufmerksamkeit, wegen eines Vorzuges, der auch der Fassade zugesprochen werden muß.

Das Blockhaus in Dresden-Neustadt (Fig. 139), ein fast würfelförmiger Bau, mit statlicher, auf fünf Arkaden gegen die Hauptstraße sich öffnender Halle, trägt vorwiegend den Grundzug der Longuelune'schen Arbeiten. Die Rundbogenfenster sind, der immer mehr überhandnehmenden Vorliebe für Lisenenwerk entsprechend, in eine viereckige Umrahmung eingestellt. Der in seiner Detaildurchbildung heute noch nicht vollendete, 1732 begonnene und 1752 in seinen heutigen Stand gebrachte Bau, sollte eine hohe, pyramidenartige Spitze über Haupt-

gefims und Balustrade tragen, einen dekorativen Schmuck, welcher mit großem Geschick berechnet war, die Neustädter Hauptstraße künstlich abzuschließen, und der Zweck untergelegt war, als erster Meilenstein des Landes zu gelten.

Tüchtige, doch einfachere Bauten sind die Kasernen in Neustadt-Dresden, deren Mittelmotiv an das Invalidenhaus zu Paris erinnert.

Von Longuelune war namentlich der Entwurf des Schlosses Pillnitz bei Dresden von Bedeutung, einer großen Planung, von der nur ein kleiner Bruchtheil (1721—1724) zur Ausführung kam, der an Stelle des heutigen, nach einem Brande (1818) errichteten, stand. Hier tritt das Chinesenthum schon in bestimmender Stärke hervor. Es war durch diesen Bau Sachsen vorbehalten, es in die Monumentalkunst einzuführen, wo es freilich nicht förderlich zu wirken vermochte.

Betreffs der zahlreichen, großartigen Pläne Bodt's und Longuelune's, welche die sächsischen Archive beherbergen, muß ich auf in Aussicht stehende Publikationen Prof. Dr. Steche's hinweisen.

Der Einfluß der beiden Meister auf die deutsche Baukunst war von weitgehendster Bedeutung, denn sie wirkten in hohem Grade schulbildend, so daß in Berlin wie in Dresden auf lange Zeit fremden Einflüssen ein Damm gesetzt war.

Beide waren zu jung den Pariser Schulen entnommen, als daß sie völlig in Abhängigkeit von Frankreich hätten bleiben können, und wenn sie gleich nicht eine nationale Richtung vertraten, so unterscheiden sich doch ihre Kunst ganz merklich von dem, was in Frankreich gleichzeitig beliebt war. Denn sie wahrten dem Architekten auch das Uebergewicht in den Fragen dekorativer Raumbildung, und hielten somit den Eigenwillen des Kunstgewerbes mit Geschick zurück. Bei ihnen blieb der Zusammenhang zwischen Außen- und Innenarchitektur gewahrt, indem sie hier minder streng der antikisirenden Regel, dort der Leitung des Modegeschmackes folgten. Es haben sich leider nur wenige dekorative Arbeiten aus ihrer Zeit in Sachsen, wie in Berlin und Polen erhalten, überall aber sieht man, daß sie zwar vom Rococo berührt, doch nicht Nachahmer der immer krauher werdenden Pariser, etwa des Meißonier sind, daß sie vielmehr das heimische Barock zu verfeinern strebten. Freilich muß man es tief beklagen, daß die lebensfrohe und so formreicher auftretende Barock-Baukunst durch sie vernichtet wurde, ehe sie sich völlig ausgelebt hatte.

In Berlin blieb nur wenig von den nationalen Kunstbestrebungen übrig. Schlüter verlor mit seinem Fortgange den Einfluß auf die noch Lebenden. Die zwar gut geschulten, aber an Gedanken nicht reichen heimischen Meister hatten von den eingewanderten Franzosen, nament-

lich aber durch *Broebes* eine höhere Feinheit in der Formbehandlung, eine bequem zu behandelnde Schulrichtung erlangt, aber waren doch

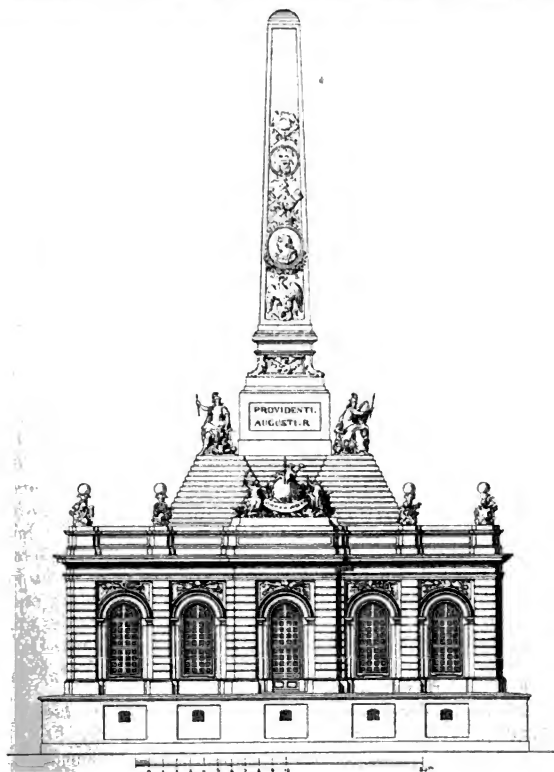


Fig. 139. Blockhaus zu Dresden. Ursprünglicher Plan.

nicht eigentlich befähigt, einen selbständigen Ausdruck für den immer stärker sich entfaltenden Staat zu finden, dem sie dienten. Freilich waren auch die Zeiten unter dem der Kunst wenn auch nicht feind-

lichen, doch theilnahmslos gegenüberstehenden Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. eine ungünstige. Alles Französische war demselben ein Greuel, Holland dagegen in vieler Beziehung vorbildlich. Entsprach doch der Geist des niederländischen Volkes in seiner ehrlichen, derben Geschäftlichkeit, seiner praktischen Richtung ganz dem Charakter des Fürsten.

Unter den Architekten Berlins nach dem großen „Abschied“ von 1713 war *Martin Heinrich Böhme* († 1725) eine der tüchtigsten Kräfte. Er hatte unter Schlüter und Eosander am Schloßbau gearbeitet und dürfte die vier Portale des ersten Hofes entworfen oder doch ausgeführt haben. Denn in seinen Werken zeigt sich feines Empfinden für die Freiheit Schlüter'scher Kunst. Er vollendete das Kreutz'sche Palais (1721), dessen Ausstattung als ganz im Schlüter'schen Geiste und wohl nach seinem Entwurf ausgeführt, die Art des Meisters doch bereits in merklich verflachter und mit klassicistischen Motiven vermengter Form zeigt. Ferner baute Böhme das Schloß Friedrichsfelde (1719), welches der Markgraf Albrecht Friedrich neu herrichten ließ. Das Schloß zu Schwedt erhielt unter Markgraf Friedrich Wilhelm 1721—1723 nach seinen Plänen durch *Friedrich Wilhelm Dietrichs* (geb. zu Uelzen 1702, † 1757) einen Westflügel, seine Gartenlagen und Nebengebäude.

In ähnlicher Richtung bewegte sich die Kunst *Philipp Gerlachs*, wenn dieser gleich durch Broebes in die Feinheiten französischer Regel tiefer eingeweiht war. Neben seinen schon erwähnten Kirchen ist das Friedrichshospital, namentlich dessen Thurm (1726—1727) und das in seinem Hauptrifalit durchaus Schlüterisch gedachte Kollegienhaus (1734—1735) in der Königstraße zu seinen Hauptwerken zu rechnen.

Noch mehr verflachte sich die kräftigere Schule in den Schülern Boehme's. Unter diesen ist *Johann Gottfried Kemmeter* († zu Berlin 1748), der Lehrer *Knobelsdorff's*, namentlich um dieses Meisters willen und als Erbauer des Schlosses Rheinsberg, des Jugenditzes des großen Friedrich, von Bedeutung. Rheinsberg ist ein aus drei einen Hof umschließenden Flügeln bestehendes Gebäude, welches jedoch seit 1737 durch Knobelsdorff wesentliche Veränderungen erfuhr.

Dem Kreise der fränkischen Architekten entitammte *Richter*, ein Abkömmling der Thüringer Barockarchitekten, welcher den Schulenburg'schen Palaß in der Wilhelmsstraße (1735, jetzt Reichskanzler-Palais) baute. In demselben soll er italienischen Entwürfen gefolgt sein. Die Anlage ist aber die eines französischen Hôtels, mit lang vorgestreckten Hofflügeln, und nur die Detaillirung gehört einer barockeren, aber durchaus deutschen Richtung an. Aehnlich ist das gleich jenem sehr stattliche Palais Vernezobre (1737, jetzt Prinz Albrecht), welches

unverkennbar an die französische Architektur, etwa des *Lassurance*, anknüpft, dieselbe aber mit deutsch barockem Formengefühl hier und dort zu einer auch äußerlich reicheren Erscheinung brachte. Richter baute auch nach dem Plane *Bott's* den Palaſt des Johanniterordens, jetzt Prinz Karl (1736), in verwandten Formen auf. Den beiden erstgenannten Arbeiten entsprach in der Grundrißanlage das Marſchall'sche Palais (1736, jetzt abgebrochen), während das Palais Goerne (Unter den Linden, 1752) zwar durch den 1777 erfolgten Anbau eines von jonischen Säulen getragenen Balkons eine wesentliche Umbildung erhielt, aber doch deutlich Anklänge an den Schloßbau in seiner eleganten, doch ausdruckslosen Gliederung spüren läßt.

*Johann Friedrich Grae*l (geb. 1708 zu Quilitz bei Schwedt, † 1740 zu Bayreuth) begann bereits 1730 in Berlin eine vielversprechende Thätigkeit, indem er als zweiundzwanzigjähriger Jüngling namhafte Aufträge im Kirchenbau erhielt. Unter diesen ragt der Thurm der Berliner Petrikirche (1732—1734) als tüchtige Leistung hervor. Als dieser jedoch einstürzte, begab sich Grae nach Schwedt, wo er ein wegen seiner Größe viel bewundertes Reithaus errichtete.

Auch an die Heiligengeistkirche zu Potsdam, einen stallartig unbedeutenden, bereits 1722 begonnenen Bau, fügte Grae gleichfalls (1732—1735) den mit Trophäen geschmückten Thurm hinzu. Ebenso an die Berliner Sophienkirche (1734). Später war er wieder in Berlin thätig.

Dietrichs wurde der bevorzugte Architekt für den immer bedeutender sich gestaltenden Berliner Privathau. Das Behrend'sche Haus am Dönhofsplatz (1735), das Isaac'sche (um 1734) in der Spandauerstraße, das Keller'sche (jetzt Reichskanzleramt) u. a. zeigen noch Spuren von Schlüter's Thätigkeit bei immer akademischer und regelrechter werdender Formenbehandlung. Des Königs einfachem Sinne entsprach allerdings am meisten die zierliche, regelrechte Kunst der Holländer. Mit Vorliebe wählte er seine Baumeister aus den Niederlanden, während die heimischen Meister im Privathau ihre Bethätigung suchen mußten. Zwar scheint die Berufung des *Titus Favre* († 1745), den sich Friedrich Wilhelm I. aus dem Haag 1739 als Oberlandbaumeister verschrieb, ein Mißgriff gewesen zu sein, denn wir hören nur von untergeordneter Thätigkeit desselben. Weit wichtiger zeigt sich die Berufung (1732) *Johann Boumanns* (geb. zu Amſterdam 1706, † zu Berlin 1776). Wohl zeigt sich zunächst in dem holländischen Viertel zu Potsdam und dessen Backsteinrohbau der Nachklang der derb farbenfrohen Renaissance, wie sie der König liebte, der ja auch in seinem Tabakskollegium primitiv unbequemer und heiter bunt ge-

malter Möbel, ob sie gleich damals schon aus dem Haufe des vornehmen Bürgers verdrängt waren, sich bediente.

Manger,¹⁾ ein jüngerer Zeitgenosse und einstiger Gehülfe Boumanns, sagt von diesem, er habe „das damalige Französische im barocken Geschmacke nachgeahmt,“ während *Knobelsdorff* „nach damaliger, französisch modernen, leichten Manier und die Zierrathen sehr in barockem Geschmack“ gebaut habe, wovon nur das Schloß zu Potsdam und das Opernhaus zu Berlin eine Ausnahme mache. Diese fachmännische Kritik bedarf einer Untersuchung. Der „damalige“, also um 1750 herrschende französische Geschmack steht im Gegensatze zu demjenigen, welcher zur Zeit der Entstehung jenes Buches 1789 herrschte. Es ist die Schule Blondel's, im Gegensatz zur nach Paris verpflanzten Richtung der Engländer, namentlich Kent's. Barock aber nennt Manger sehr richtig die Schule der Nachfolger sowohl Lebrun's und Meissonnier's, als Schlüter's mit ihren, dem antiken Schema nicht entsprechenden dekorativen Schnörkeln auch an der Façade. So gilt Boumann's, an hugenottische Vorbilder sich anlehrende Architektur, gerade um der Hinneigung zu Marot und seiner Kunstgenossen willen, bei Manger für barock, wogegen die im Geiste Gabriel's und Servandoni's und der Engländer gehaltenen streng antikisirenden Bauten Knobelsdorff's, die „leichte Manier“ der Franzosen, ohne barocken Anklang darstellt. Der stilistische Unterschied zwischen Boumann und Knobelsdorff giebt sich mithin nicht, wie z. B. Woltmann schildert, darin kund, daß bei dem letzteren der „französischen Bildung die ersten Regungen des deutschen Geistes gegenüber treten“; sondern es bekämpft sich in ihnen die ältere, auf dem Studium der Hochrenaissance Italiens begründete, aber zu bezeichnenden Eigenformen gelangte französisch-niederländische Schule mit dem modernsten, englisch beeinflussten, französischen Klassicismus und merkwürdiger Weise liegt anfänglich die erstere im Geschmacke des sonst so durchaus modernen Königs Friedrich II.

Boumann's baukünstlerische Thätigkeit in Potsdam beschränkt sich eigentlich auf die Zeit von 1752—1755. In diesem kurzen Abschnitte hat er, sichtlich beengt durch die Befehle des in architektonischen Dingen immer autokratischer werdenden Königs einige Bauten ausgeführt, deren Vorbilder schon auf die herrschende Geschmackssrichtung hinwiesen: das dem Amsterdamer nachgebildete Rathhaus (1753), das jener von St. Maria maggiore in Rom wiederholende Portal der Stadtkirche (1753) und die dem Pantheon entlehnte französische Kirche (1752). Es sei als Zeichen der Denkart des Königs gleich hier hinzugefügt,

¹⁾ H. L. Manger, Baugeschichte von Potsdam, Berlin, 1789.

daß er als Boumann in Ungnade gefallen war, weil sein Geschmack „nichts Reizendes“ für den König mehr fand, die Bürger bei Erbauung ihrer Wohnhäuser einfach zwang, nach seinen dem Kupferstichkabinet entlehnten Baurissen zu arbeiten, und daß, wie ein Rundgang durch Potsdam lehrt, *Palladio* es war, der mit Vorliebe als Muster gewählt, daß später der Palazzo Borghese und das Holländische Palais in Kontribution gesetzt wurden. Friedrich der Große begann die Schwenkung der Geschmacksrichtung mitzumachen, die in der Zeit lag und die namentlich Voltaire vorbereitete: jene nach dem englischen Wesen. Denn die unbedingte Verehrung des *Palladio*, die Meinung, es sei eine künstlerische That, seine Werke einfach nachzuahmen, ist durchaus englisch.

Wenn also Boumann nach „Vorbildern“ baute, wenn sein eigenes Talent in Potsdam nicht zur Geltung kam, so trifft die Schuld hierfür die Eigenwilligkeit des Königs, der in Mißachtung der ihn umgebenden Kräfte zur deutschen Baukunst in eine gleiche Stellung kam, wie zur deutschen Dichtung, indem er es vorzog, auf das gute Alte zurückzugreifen, als das Neue ernstlich zu erproben.

Jedoch hat Boumann z. B. aus dem Potsdamer Rathhaus doch etwas Anderes gemacht, als im Vorbilde anzutreffen ist. Der Aufbau der korinthischen Säulenstellung mit ihrem kräftig gebildeten Hauptgesims, der das dritte Geschoß beherbergenden Attika, der die großen Mittelräume überdeckenden, stufenförmig über einer Tambour-Pilasterstellung sich aufbauenden Kuppel, und der endliche Abschluß durch die Kolossalstatue des die Weltkugel tragenden Atlas, all dies ist von weit lebendigerer Wirkung als die Amsterdamer Façade. Es dürfte nicht viele neuere Rathhäuser geben, welche bei gleich beschränkten, räumlichen Verhältnissen so wirkungsvoll und so zweckentsprechend künstlerisch ausgebildet wurden.

Wichtiger sind dagegen die Berliner Bauten, so weit auf ihnen nicht der Alp eines streng einzuhaltenden Vorbildes liegt. So ist z. B. die katholische Hedwigskirche unverkennbar eine wenig glückliche Nachahmung des Pantheongedankens, wie er in England gebildet worden war. Boumann kann hierbei kein Vorwurf treffen, da er (1770—1773) ja nur der Vollender der Pläne des *Johann Gottfried Büding* und *Jean Legeay* war. Anders ist es allerdings mit dem Palais Prinz Heinrich, jetzt Universität (1754—1764). Ohne jede Veranlassung hat man das Gute an diesem Bau *Knobelsdorff*, der schon ein Jahr vor Beginn desselben gestorben war, die Fehler desselben Boumann zugeschrieben.

Richtig ist zwar, daß dem Grundriß eine bedeutende Innen-

entwicklung fehlt, aber die edle und einfache Größe des stattlichen Gebäudes, die vornehme Ruhe und glückliche Gliederung der Rücklage, wie der vorspringenden, den weiten Hofraum einschließenden Flügel, die wohlgeformte Pilasterstellung des Mittelbaues müssen wir ebenso wohl für Boumann's Werk anerkennen, als es das etwas trockene Detail, die Lieblingsmanier, Köpfe an den Schlußsteinen der Fenster anzubringen und anderes mehr ist.

James Gibbs' Kings-College in Oxford ist wohl zweifellos ein Vorbild der ganzen Anlage gewesen, wie denn auch das Opernhaus schon unverkennbar völlig dem englischen Palladianismus sich zuneigt.

Des Königs eigensten Geschmack stellt aber das Schloß Friedrichskron (Fig. 140) bei Potsdam dar (1763 begonnen), in dem sich die englische Grundauffassung mit einer dem Trippenhuis in Amsterdam verwandten klassizistischen Architektur und deutsch-barocker Detaillirung zu einem ganz ungewöhnlichen Gesamtbild mischen.

Schon 1755 mußte *Johann Gottfried Buring* (geb. zu Berlin 1723) einen Plan für diesen Bau entwerfen. Der König war 1753 ungekannt in Holland gewesen und hatte bei dieser Gelegenheit „an der holländischen Bauart einigen Geschmack gefunden, welche durch bloße Darstellung der regelmäßig vermauerten Ziegel an den Außenwänden, eine größere Art von Festigkeit vermuthen läßt“. Er ließ sich „von Meisterhand“ eine Skizze fertigen, welche Buring jedoch angeblich erst durch des in Berlin gebildeten Architekten *Heinrich Ludwig Manger's* (geb. zu Ritscher 1728, † zu Berlin 1789) Hülfe verstand. So entstand der Bau unter Theilnahme verschiedener, sich stilistisch fern stehender Kräfte, denen sich später auch noch Franzosen, *Legeay* und *Gontard*, angeschlossen.

Die Gliederungen sind in Sandstein, die Flächen ungeputzt. Breit und wuchtig lagert der Bau mit seiner Front von 41 Fenstern gegen den Garten zu. Von den einstöckigen, seitlichen Anbauten zu den dreistöckigen Flügeln und dem außerdem durch eine Attika mit Fronton überhöhten Mittelfalst baut er sich mächtig bis zu dem, dieses bekronenden Kuppelbau auf. Die lange Folge kanellirter korinthischer Pilaster gliedert, ein überaus reicher, wenn auch meist sehr skizzenhaft ausgeführter plastischer Schmuck belebt das Gebäude. An die Hoffront legen sich Flügel vor. Der Grundriß unterscheidet sich wesentlich von den meisten Schloßanlagen jener Zeit. Es fehlt die große Festtreppe. Dagegen ist im kräftig betonten Mittelfalst eine sehr geräumige Festsaalanlage um einen hinteren Nebensaal geschaffen, an die sich in langer Flucht die Prunkräume zu beiden Seiten einer mittleren Trennungsmauer hinziehen. Auf alle die Vorzüge, welche Gänge, Nebenräume

und unmittelbare Zugänge zu den einzelnen Gelassen gewähren, ist wie in den deutschen Barockschlössern verzichtet. Die innere Ausstattung

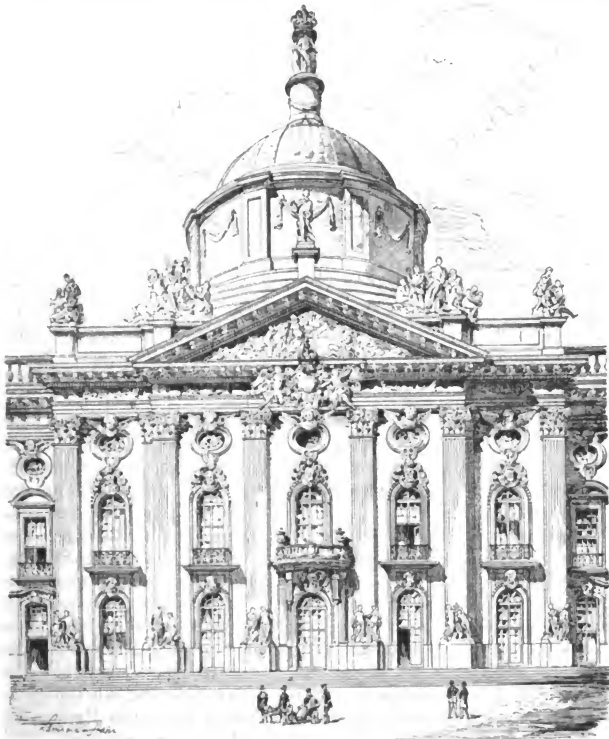


Fig. 140. Schloss Friedrichskron bei Potsdam, Mittelbau.

ist die glänzendste. Der Marmorfaal, die blaue Kammer, die Wohn- und Schlafräume des Königs im Parterre, der große Marmorfaal des Hauptgeschosses mit den anstoßenden Prunkgemächern, namentlich die

Galerie, das höchst interessante Theater im linken Flügel — alles dies sind Räume von reichster Prachtentfaltung, wenn auch nicht ganz von jener verfeinerten Durchbildung, welche Sanssouci vor allen preußischen Schlössern auszeichnet. Es fehlt auch nicht der mit kostbaren Steinen ausgelegte Grottenfaal.

Das Schloß Friedrichskron steht seiner ganzen Erscheinung, seiner in grüner Umgebung wohlthätig wirkenden Farbigkeit, der barocken Bewegtheit, ja Aufdringlichkeit seines plastischen Schmuckes unter den gleichzeitigen Bauten Deutschlands fast ganz vereinzelt da — ein letztes Denkmal der tief greifenden Wirkung der holländischen Kunst auf Deutschland.

In Dresden bemächtigten sich die Architekten auch schnell der durch Lepautre und Marot gelehrten Formen. So entstanden in der Königstraße, welche auf das japanische Palais gerichtet, von diesem künstlerisch beherrscht wird, Bürgerhäuser, die in ihrer Einfachheit, ihren gequadrten Ecken, schlichten Gewänden, Mansarddächern in völligem Gegensatz zu der wenig Jahre vorher mächtigen Schule Pöppelmann's und Bähr's stehen; so wurden auch in anderen Stadttheilen schlicht gegliederte Bauten errichtet, in welchen sich der völlige Bruch mit dem Barockstil kund thut.

Der Vertreter der eigentlich Dresdnerischen Architektur aber wurde *Johann Christof Knöffel* (geb. zu Dresden 1686, † daselbst 1752), welcher sich unter August III. schnell zur einflußreichsten Person im Bauwesen aufschwang. Schon vorher hatte er sich im Dienste der sächsischen Großen bethätigt, von welchen ihn zunächst der Graf Wackerbarth, der Leiter des staatlichen Bauwesens, beschäftigte. Für diesen schuf er das 1728 niedergebrannte, bis 1729 wieder aufgerichtete, heutige Kurländer Palais. Wenn auch später 1764 einzelne Veränderungen an diesem eleganten Bau vorgenommen wurden, so dürfte er im Wesentlichen noch in der ersten Anlage erhalten sein. Das Hauptmotiv, eine Fenstergruppe von einem rundbogig geschlossenen in der Mitte und zweien mit wagrechten Stürzen zur Seite wiederholt sich im Risalit und beiden Flügeln. Ersteres hat einen kräftig sich vorbauenden Balkon, dessen Träger mit Helmen geziert sind. Das Parterre ist gequadrert, die beiden Oberstöcke sind durch Lifenen gegliedert.

Wichtiger war jedoch der Umstand, daß der allmächtige Graf Brühl sich für Knöffel zu interessieren begann, indem er ihm den Auftrag ertheilte, dessen Palais in Dresden (1737—1751) zu errichten. Durch die Lage zwischen alten Häusern war die Grundrißbildung überaus erschwert. Der Haupttheil liegt in einem unregelmäßigen Viereck

zwischen der Auguſtuſtraße und dem unterhalb der damaligen Feſtungsmauer, der jetzigen Brühl'schen Terraſſe, ſich hinziehenden Gäſſchen. Doch iſt der Umſtand, daß beide Hauptfaçaden nicht parallel ſind, durch die Hofanlage geſchickt vermittelt. Die Raumvertheilung des Vorhauſes, der Treppen und Säle iſt ſtattlich und zeugt von großem Geſchick. Auf die Durchbildung des Grundriſſes, auf die Bequemlichkeit der Wohnräume iſt das Hauptaugenmerk gelegt. Die Façade iſt ſehr bezeichnend für die Kunſtart, welcher Knöſſel ohne weſentliche Schwankungen bis an ſein Lebensende huldigte. Erzogen in der Schule de Bodt's und Longuelune hatte er deren Vorliebe für ruhige Flächen, einfache Liſenenumrahmungen, ſchöne Verhältniſſe und leicht über die Façade verſtreutes, nicht aufdringliches Ornament übernommen und bildete dieſe Motive derart weiter, daß er auf die Antike und ihre Ordnungen faſt gänzlich glaubte verzichten zu können. Dem Ueberdrang der Formen, welcher aus Pöppelmann hervorſprudelte, folgte ein abſichtlicher Verzicht auf alles Schmückende. Die Verhältnißlehre der Palladianer fand hier den bereiteſten Boden zur Aufnahme, denn bald begann man zu lehren, daß nur durch die Verhältniſſe der Bau ſchön werde. In dieſer Hinſicht iſt Knöſſel und ſind ſeine Schüler, welchen Dresden im Weſentlichen den architektoniſchen Charakter verdankt, folgerichtiger im Rococo, als ſelbſt die Franzoſen. Entſprechend der Kraftloſigkeit des damaligen Dresdner Hofes, fand man den künſtleriſchen Ausdruck in einer immer gemäßigten, ruhigen Haltung, aber völligen Flachheit der architektoniſchen Formen. Die Bauten ſind elegant, ohne vornehm zu ſein.

Das Brühl'sche Palais iſt an ſeiner Stadtſeitenfaçade zwar durch ein wenig vorſpringendes doppeltes Mittelriſalit gegliedert, hat vor den drei Axenfenſtern einen Balkon, zu deſſen Füßen zwei kräftige Statuen von der geſchickten Hand des *Lorenzo Mathielli* (geb. 1701, † zu Dresden 1749) ſtehen, darüber an den Fenſtern des zweiten Stockes Stukkornamente, weiter oben ein Giebelfeld: aber die ganze Reihe der 23 Fenſter iſt gleichmäßig durch Liſenen umrahmt, die ſich durch die beiden oberen Stockwerke über dem ruſticirten Parterre hinziehen. Trotz dieſer Einförmigkeit fehlt es dem Bau nicht an einem gewiſſen Reiz, macht er wohl den Eindruck des Ueberfeinerten, nicht aber des Aermlichen.

Noch weniger iſt dies mit der Façade gegen die Terraſſe zu der Fall, wo allerdings nur die obere, dieſe überragende Etage in Frage kommt. Dort findet ſich der ſogenannte Canalettoſaal, ein ſtattlicher Raum mit einigen Stukkreſten, der einſt die berühmten Anſichten *Canaletto's* beherbergte. Die großen Rundbogenfenſter ſind auch hier nur mit Blumen und Muſchelwerk verziert, von Liſenen umrahmt, einfach und heiter dekorirt.

Die aufs Beste in ihrer zierlichen Rococodekoration erhaltene Bibliothek (Fig. 141) ist der wichtigste Raum im Palais. Zwischen dieser Dekoration, die ganz aus leichtem Rahmenwerk bestehend, ohne Steigerung und besonderes Herausheben einzelner Theile eine gleichmäßige Feinheit der Gliederung zeigt, und gleichzeitigen französischen Arbeiten, besteht ein ebenso bedeutender Unterschied, wie zwischen König Ludwig XV. und August III. Jener war ein lebhafter, sinnlicher, in falscher Auffassung seiner Regentenpflichten pflichtvergessener Fürst, dieser ein behäbiger, denkfauler Sybarit, ohne Thatkraft selbst zum Bösen. Die Einförmigkeit des Hoflebens spricht aus diesem Raume.

Die Dekoration des „Brühl'schen Gartens“, welche nach und nach vollendet worden war, fiel leider zum Theil dem siebenjährigen Kriege und dem rücksichtslosen Widerwillen Friedrichs des Großen gegen Brühl zum Opfer. So namentlich das Belvedere¹⁾, welches etwa an Stelle des heutigen, bekannten Gasthauses dieses Namens stand, ein oblonger Saal, vor dessen Langseite sich ein oblonges Vorzimmer und zur Seite zwei Nebenzimmer legten, zusammen ein höchst reizvoller Aufbau, einfach elegant im Aeußeren, von hohem dekorativen Reiz und reichster Bemalung und Stukkirung im Inneren.

Die großartigste Aufgabe seines Lebens wurde Knöffel zu theil, indem ihm August befahl, an Stelle des von Neumann erst kurz vorher fertig gestellten Schlosses Hubertusburg bei Oschatz ein neues, größeres zu errichten. Die ursprünglichen, großartigen Pläne, welche darauf hinausgingen, ein Rechteck zu schaffen und den Hof mit einer Kuppel zu überdecken, sind noch erhalten und zeigen die Größe der Absichten des Königs.

Die heutige Anlage kann höchstens als ein Beweis dafür gelten, daß auf Knöffel die gewaltige Kompositionskraft der älteren Meister sich nicht übertragen hat. Den fast quadratischen Hof umspannt ein nur wenig gegliederter Bau nach allen vier Seiten. Nur mäßige Risalite treten vor die gewaltigen Fronten heraus. Ein schweres Mansarddach drückt lastend auf das Ganze. Selbst die Ausbauchung des Mittelbaues der Hoffront, hinter welcher ein ovaler Saal liegt, vermag trotz hohen Giebels und eines bekronenden Thurmes die Eintönigkeit der Fenster- und Lifenenreihen nicht zu beleben, ja selbst im Inneren fehlt es an bedeutenden Elementen. Die elegante Kunst Knöffels zeigt sich machtlos gegenüber so gewaltiger Aufgabe. Zu den glücklichsten Lösungen im Bau gehört die stattliche Kapelle, welche zwar nach Außen gar nicht zum Ausdruck gelangte, sondern hinter Etagenfenstern versteckt

¹⁾ M. Keyl, Belvedere, Dresden, 1761.

ist, aber durch die reizvolle Dekoration in Stukkmarmor, durch die Fein-

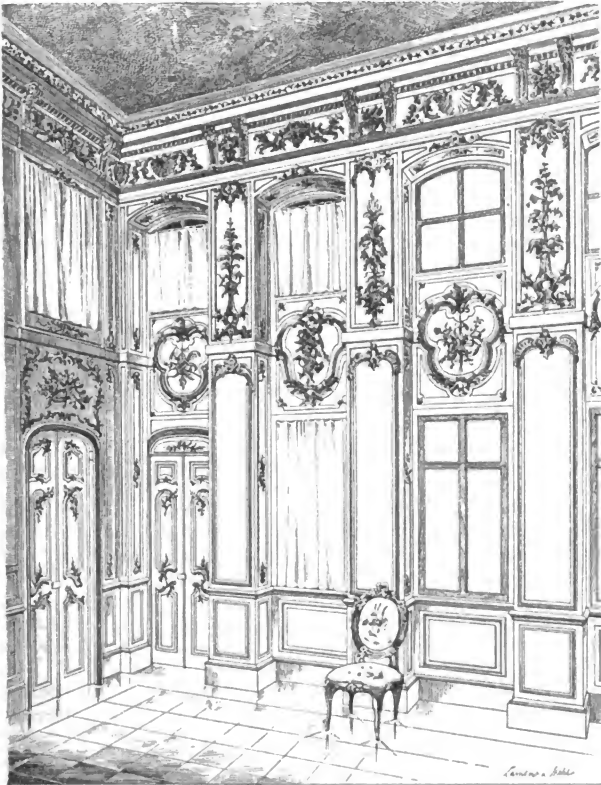


Fig. 141. Palais Bruhl zu Dresden, Bibliotheksaal.

heit des Ornaments wohlthuend wirkt, wenngleich die Kälte des Gesamtones und der Mangel fester Organisation auch hier auffällig ist.

Glücklicher in der Gesamtkomposition zeigt sich Knöffel bei der Wiederherstellung des Schlosses zu Warfchau, dessen Weichselfaçade zwar der Grundidee nach dem *Gaetano Chiaveri*, in feiner Ausbildung aber höchst wahrscheinlich Knöffel angehört. Hier waren kräftige Rifalite durch den vorhandenen Bau gegeben, deren seitliche mit einem von Trophäen überragten Giebel abgeschlossen werden, während ein reich gegliederter, im Wesentlichen aus einer Inschrifttafel und Skulpturen bestehender Aufsatz und ein großes Mansarddach den sich im Vieleck vorbauenden Mittelpavillon decken. Das Schema des gequadrerten Erdgeschosses und der durch zwei Stockwerke reichenden Lifenen ist auch hier eingehalten.

In vollendeter Nüchternheit erscheint daselbe und zwar geradezu als einzige Schmuckform an dem umfangreichen Schlosse zu Grodno.

Einen wichtigen Einfluß auf den städtischen Bau gewann Knöffel durch eine Reihe von privaten Arbeiten, welche er in Dresden auführte. Auch sein Altstädter Rathhaus daselbst (1741—1745) bewegt sich innerhalb der Grenzen eines Miethsgebäudes. Wurde es doch gemeinam mit einem solchen nach einem Plane errichtet. Denn von den 13 Fenstern der Façade gegen den Markt, gehörten ursprünglich nur sieben der Stadt, so lange sie nicht das Nachbargebäude erstanden hatte. Diese Anlage forderte den Bau zweier Rifalite mit Balkons. Darüber befinden sich Reliefmedaillons des Königs August III. und dessen Gemahlin, und schließlich wirkungsvoll abschließende Trophäen.

Am Neustädter Rathhaus ist die Nüchternheit eine noch größere. Es ist aber immerhin bemerkenswerth, daß auch hier noch das Vorbild von Amsterdam unverkennbaren Einfluß ausübt. Etwas reicher in der Anordnung und ausgezeichnet durch einen hübschen Hof ist das Kosel'sche Palais (jetzt Polizeidirektion). Aber in all' diesem erkennt man die Hand eines zwar leicht schaffenden, doch auch flüchtigen Künstlers, der nur hinsichtlich der Grundrißgestaltung die Kunst seinen Lehrer zu fördern verstand, sonst nur dieselbe verflachte.

Und wirklich sind bei seinen und den durch ihn beeinflussten Schülern Longuelune's die Grundrisse fast allein einer näheren Betrachtung würdig, während die Façadenentfaltung ganz in leere Vornehmheit sich verliert. Am Besten unter diesen Baumeistern ist noch *Julius Heinrich Schücarze*, sein Nachfolger. Von diesem wurde das zierliche und von reichen Gärten umgebene Moszynski'sche Palais zu Dresden (1740) entworfen, welches nach 1866 abgebrochen wurde.

Vielfach beschäftigt war *Christian Friedrich Exner* (geb. zu Lampertswalde 1718), der bei seinen Anbauten an das Tafchenberg-Palais, dem

Josephinentstift und zahlreichen, nach dem Bombardement 1759 entstandenen Wohnhäusern in Dresden auf alle schmückende Glieder verzichtete. Und allein durch gute Verhältnisse in der Vertheilung der von unprofilirten Gewändern umgebenen Fenster eine „einfach vor-

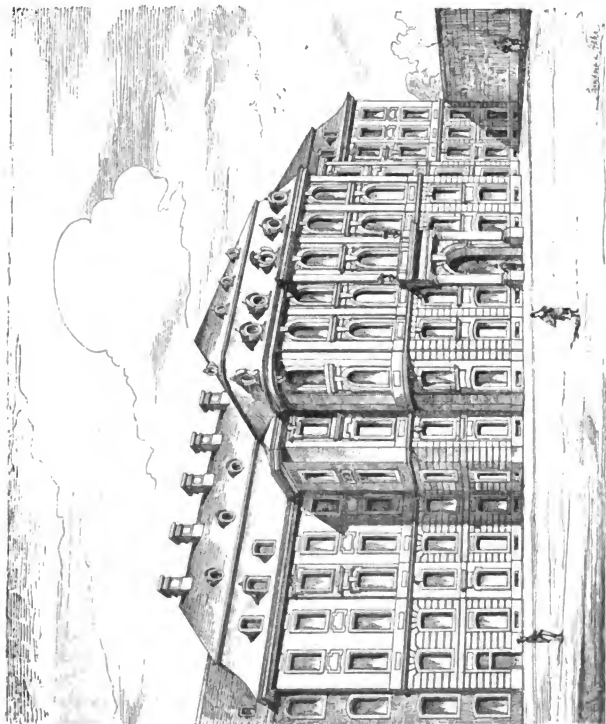


Fig. 142. Landhaus zu Dresden. Gartenfaçade.

nehme“ Wirkung erzielen zu können glaubte, wodurch er natürlich in gänzliche Langeweile verfallen mußte. Mit Recht sagt Schumann von diesen Bauten, daß sie den Stempel bloßer Nothbauten tragen. „So endete das 18. Jahrhundert, fährt er fort, welches in Dresden mit

nie gefeherer Pracht eingefetzt hatte, mit einer Nüchternheit, wie sie gleichfalls vorher noch nicht dagewesen war!“

Johann Friedrich Knöbel (geb. zu Dresden 1724, † 1792) bildete Knöffel's Stil in Polen weiter, indem er das Schloß zu Grodno vollendete und an das Brühl'sche Palais in Warschau reizvoll durchgebildete Hofflügel und das stattliche Thor fügte.

Ein Schüler dieses wieder war *Johann August Gebhard* (geb. zu

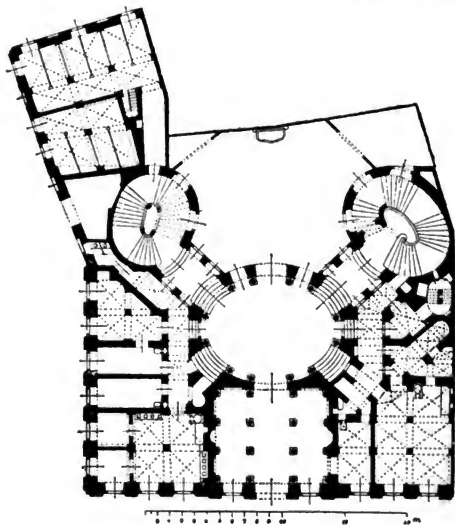


Fig. 143. Palais Schonburg zu Dresden. Grundriss des Erdgeschosses.

Dresden 1735), von welchem die schöne Bogenhalle vor dem Mittelrisalit des Japanischen Palais stammen dürfte.

Johann August Giesel (geb. zu Dresden 1751) baute das Max-Palais in seiner heutigen Gestaltung aus (1782), indem er namentlich das Observatorium auf dem Dach hinzufügte, und das Innere bereits in dem zierlichen, neuesten Pariser Klassicismus ausstattete, den er und *Christian Traugott Weinlig* (geb. zu Dresden 1739) bei *Chalgrin*, *Legrand*, *Leroi* und *Blondel* in Paris erlernt hatten. Ferner änderte Giesel den

Garten am Palais des Chevalier de Saxe bezeichnender Weise von einem französischen in einen englischen um.

Den Schluß dieser Architektenreihe bildet *Friedrich August Krubsacius* (geb. zu Dresden 1718, † 1790), welcher sich bereits 1740 in einer „Betrachtung über den Geschmack der Alten in der Baukunst“ auf den Standpunkt des Cordemoy stellte und eine Anlehnung nicht an Vitruv und Palladio, sondern unmittelbar an die Antike suchte. Ihm ist, wie den Franzosen, die Verhältnißlehre die wichtigste Forderung für die Ausbildung des Architekten, Knobelsdorff der trefflichste Architekt Deutschlands. Mit voller Kraft tritt er gegen das Ornament des Rococo auf, gegen die „verwerfliche Anwendung des Grillen- und Muschelwerks“, welchem er nur in der Innendekoration bedingte Berechtigung zugesteht. Sein Streben geht nach Einfachheit, wie jenes Exner's, er verwirft die Rivalite, die verzierten Fenstergewände, die verschnörkelten, ja die runden Giebel. Dieser feiner verständig vortragenen, aber nüchternen und flachen Kunstauffassung entsprechen auch seine Werke.

So das Schloß Otterwisch bei Leipzig (1752–1754), ein klarer, aber künstlerisch gänzlich unbedeutender Bau. Wichtiger ist derjenige des Landhauses zu Dresden (1770–1776). Die Fassade zeigt namentlich an der Gartenseite (Fig. 142) die Formen der Knöffel'schen Schule mit geringen Abweichungen, die wohlgebildeten Verhältnisse, die einfache Wandtheilung, die Stätigkeit in der Entwicklung der Motive. Im Inneren ist wieder die Vorhalle und das ganz besonders glänzende Treppenhaus bemerkenswerth, letzteres ein großartiger Raum, welcher alle drei Geschosse des Gebäudes durchschneidet. Später ist eine störende Zwischendecke in denselben eingezogen worden.

Das Palais des Chevalier de Saxe, jetzt Prinz Georg (seit 1764) zu Dresden, eine reizvolle, jedoch 1855 durch *Hermann Nicolai* umgebaute Anlage im Sinne der französischen Villen, sei ferner noch erwähnt. Ihm reihen sich eine größere Anzahl in Sachsen verstreuter Ritterguts-Schlösser an, welche zum Theil dem Krubsacius, zum Theil vielleicht auch noch *Knöffel* angehören: Nischwitz bei Wurzen (1754) zeichnet sich bei ganz schlichter Außenansicht durch schöne Raumverhältnisse, namentlich durch die Treppenanlage aus; Pörten ist ähnlich; ferner Dahlen,¹⁾ welches bei ähnlicher Behandlung des Grundstockes eine kräftigere Entwicklung der Flügel aufweist und auch in der Lage der Wirthschaftsgebäude französischem Beispiele sich anschließt; endlich Reibersdorf in der Oberlausitz (1760) u. a. m.

¹⁾ Haenel, Adam und Gurlitt, Sächsische Herrensitze und Schlösser, Dresden.
Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland,

Nachweisbar dagegen gehört dem Krubfacius das Palmenhaus zu Neschwitz in der Oberlausitz an (1768), ein sehr stattlicher, lang gestreckter, durch große, in rechtwinkligen Blenden gestellte Fenster gegliederter Bau, in dessen Mitte ein höherer, außen als zweigeschoßig erscheinender Saal sich erhebt. Stattliche Raumentfaltung und eine bei aller Trockenheit doch nicht reizlose Detaillirung erheben den Werth des Bauwerkes, welches sich der Orangerie in Kassel in Anlage und Größenverhältnissen nähert.

Die Ungunst der politischen Lage verhinderte, daß Krubfacius sich

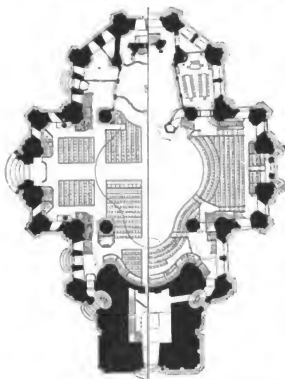


Fig. 144. Michaeliskirche zu Hamburg. Grundriss des Erd- und Obergeschoßes.

in gleich umfassender Weise, wie seine Vorgänger im Auftrage der sächsischen Großen bethätigen konnte. Seine Bedeutung liegt daher mehr in seiner Wirksamkeit als Aesthetiker und Lehrer der 1763 gegründeten Dresdener Akademie, an welcher er eine Reihe von Schülern heranzog.

Unter diesen dürfte *Gottlieb August Hölzer* (geb. zu Dresden 1744), das meiste Anrecht auf Erwähnung haben. Sein wichtigstes Bauwerk war das Palais Vitzthum, später Schönburg (1773—1778) (Fig. 143), welches 1886 abgetragen wurde. Im Grundrisse entfaltete er eine ungewöhnliche Begabung. Die Anlage des auf gekuppelten Säulen ruhenden Vorhauses, der beiden stattlichen Treppen, die

Gestaltung des auf ungünstigem Grundstücke wohlgeordneten Hofes war edel und bedeutend, bei reichlicher Verwendung gebogener Linien klar und übersichtlich. In der Fassade zeigte er einen tüchtigen Sinn für Verhältnisse und genaue Bekanntheit mit der französischen Formgebung, ohne eine hervorragende Wirkung zu erzielen.

Ein weiterer Schüler ist *Johann Gottfried Panse* (geb. zu Dresden 1751), dessen Boxberg'sches Palais (Waifenhausstraße 33) sich bei eigenartiger Vorliebe für Kurven im Grundriß und bei fast dilettantischer Behandlung der Gliederungen schon der Einwirkung der von Cochin angeregten französischen Richtung willfährig zeigt. Das Innere ist von einer kleinbürgerlich werdenden Vorliebe für beschränkte Verhältnisse und spielerische Niedlichkeit.

Das Fasaneriechloß bei Moritzburg (1769), wohl ein Werk

des *Johann Daniel Schade* (geb. zu Nowogrod 1730), beweist, daß selbst der Landesfürst diesem Sinne huldigte. Die Inneneinrichtung desselben ist ein Meisterwerk zierlicher Anordnung, absichtlicher Beschränkung, ein Häuschen wie für Puppen, nur für kleinste, vertrauteste Kreise be-

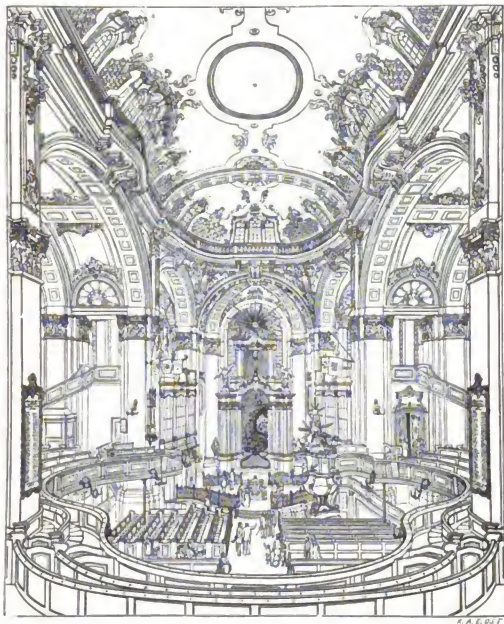


Fig. 145. St. Michaeliskirche zu Hamburg. Innenansicht.

rechnet, und somit der öffentliche Protest gegen das prunkende Wesen der älteren Zeit.

Schließlich sei noch der Architekt *Samuel Locke* (geb. zu Moritzburg 1710) genannt, der in verschiedenen Wohnhausbauten sich als Schüler des Krubfacius bekundet, ohne zu hervorragenden Leistungen Gelegenheit zu finden. Als eine solche könnte nur das Schloß Choren bei Nossen gelten, das sich den Arbeiten Krubfacius völlig

anschließt. In seinen theoretischen Arbeiten erweißt er sich auch als durchaus abhängig von der französischen Verhältnißlehre.

Die Quelle der Lehren, welche Krubfacius seinen Schülern vortrug, nennt er selbst: Es ist *Briseux* und namentlich *Jacques François Blondel*, welche ihm als Leitsehnur dienen. Gleichzeitige Kenner rühmen es geradezu, daß der Blondel'sche Geschmack Dresden zu einer so hervorragend schönen Stadt gemacht habe. Von diesen übernahm er die Gedanken, wie die Formen seiner Kunst, nachdem Longuelune ihm die Schule des älteren Blondel übermittlelt hatte. Im engsten Zusammenhang mit der großen Bildnerin des Geschmackes, der französischen Bauakademie, ging auch in Dresden die Kunstentwicklung vor sich. Auf der sächsischen Kunstschule war schon seit den dreißiger Jahren das Stichwort der „vornehmen Einfachheit“ ausgegeben, ehe zur „schlichten Einfachheit“ *Winckelmann's* übergegangen wurde.

Eine Entwicklungsstufe der deutschen Kunst, welche in Berlin schon durch Friedrich den Großen eingeführt worden war, jene des empirischen englischen Klassicismus, fehlt in Dresden fast ganz. Der Staat war erschöpft auch von seinen künstlerischen Thaten. Die Zeit brach an, in der Dresden in künstlerischen Dingen um einige Jahrzehnte hinter dem übrigen Deutschland herzuhinken beginnt, nachdem es so lange die Führung befehlen hatte.

Eine ganz eigenartige Mischung der im protestantischen Norden sich begegnenden Richtungen, des protestantischen Sinnes und der klassischen Schulung, vollzog sich noch einmal zu überraschender Aeußerung in einem Hamburger Meister, an der Michaeliskirche zu Hamburg (1751—1762) (Fig. 144 und 145).

Der Architekt derselben, *Ernst Georg Sonnin* (geb. zu Mertensdorf bei Perleberg 1709, † zu Hamburg 1794), war dem geistigen Leben in Sachsen nahe getreten, denn er hatte in Halle Theologie, in Jena Philosophie studirt und dann erst sich dem Baufache gewidmet. Der ihm zur Hülfe und Aufsicht beigegebene Baumeister *Johann Leonhard Prey*, der Erbauer der Dreifaltigkeitskirche (1743—1747) (Fig. 146) in St. Georg hatte sogar unter Bähr an der Dresdner Frauenkirche gearbeitet. Es ist denn auch die Michaeliskirche ebenso, wie die 1757 errichtete kleine Michaeliskirche und die von *Dose* geschaffene Hauptkirche zu Altona (1742—1743) (Fig. 147) bei ziemlich barocker Detaillirung und noch einigen gothisirenden Motiven ein ächt protestantischer Bau im griechischen Kreuz, mit einem Thurm in der Axe, oberhalb des reich durchgebildeten Thores. Die Emporen ruhen auf eisernen

Säulen, die meines Wissens hier zuerst in der Baukunst auftreten. Auch Sonnin wählte den Grundriß der Berliner Parochialkirche sich zum leitenden Vorbilde. Die Mitte des Baues bildet ein mit einer Flachkuppel überdecktes Quadrat, dessen Decke auf vier freistehenden korinthischen Pilafterpfeilern ruhte. An diese lehnen sich die geradlinig abgeschlossenen, tonnenförmig überwölbten Querschiffe. Der Chor erscheint der stattlichen älteren, durch Brand zerstörten, gothischen, mit einem Hallenumgang versehenen Anlage getreu nachgebildet zu sein. Vor dem inneren dreiseitigen Abschlusse steht der Altar, den Zwischenraum zum fünfseitigen äußeren füllen Bettstübchen und Sakristei. Ersterem entsprechend lehnt sich eine Abis gegen den westlichen Thurm, zu dessen Seiten die Treppen — nicht besonders glücklich —

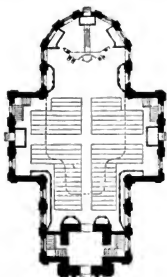


Fig. 146. Dreifaltigkeitskirche zu St. Georg-Hamburg Grundriß.

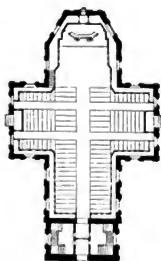


Fig. 147. Hauptkirche zu Altona. Grundriß.

angebracht sind. Die Kanzel steht auch hier feithlich zu Beginn des Chores, der Taufstein vor dem Altar. Doppelte, wieder auf schmiedeeisernen Säulen ruhende Emporen umziehen den Bau, doch haben dieselben, im Gegensatz zu dem Theaterartigen der Frauenkirche, mehr von den Formen der Arena, etwas Freies, Großes, Feierliches. Die Raumbildung ist eine entschieden glücklichere. Kaum giebt es eine zweite protestantische Kirche, die so mächtig auf das Gemüth zu wirken vermag, als dieser Saal, ein ächtes Gemeindehaus für eine weltstädtisch gefinnte Bürgerchaft, für eine Menge von Tausenden, von welchen Jeder Antheil an der kirchlichen Handlung zu nehmen strebt. Klar und durchsichtig im Plan, ist der Bau auch einfach und groß im Detail, obgleich der Hamburger Meister in den Sakristeien bewies, daß er sich auf Schmucktechnik sehr wohl verstand.

Das Aeußere ist weit schwächer als die Grundrißentwicklung.

Noch zeigen sich in den Pilasterverkörperungen, namentlich des Chores, die Ausläufer der gothischen Strebepfeiler, in den mit barocken Voluten endenden Fenstern, wenigstens in den Sprossen, Anklänge von Maßwerk; eine strengere antikisirende Richtung macht sich nur an dem zwar stattlichen, aber bereits etwas trocken gegliederten Thurme bemerkbar. Das flache Mansarddach giebt dem Ganzen etwas Schweres und Plumpes. Doch überwiegt auch hier, wie an der Dresdner Frauenkirche, der innere geistige Werth über die formale Durchbildung des Baugedankens. Sie ist der Schlußstein der protestantischen Kunst. Fünf Jahre nach Vollendung des Baues traf *Lessing* in Hamburg ein, fünf Jahre später begann er den Kampf gegen den Hauptpastor Goetze. Aus dem Pietismus Spener's war seine Karikatur geworden, das deutsche Volk hatte sich von den plump eifrigen Verfechtern des Buchstabenglaubens abgewendet: Es gab keinen lebendigen Protestantismus mehr, daher auch keinen architektonischen Ausdruck desselben.

Wohl mag es in deutschen Landen noch manchen beachtenswerthen Bau geben, der als eine Fortbildung des aus dem protestantischen Bekenntnisse sich entwickelnden architektonischen Gedankens gelten muß, wohl mag auch noch bis in unser Jahrhundert hier und da die Anregung der geschilderten leitenden Meister nachgewirkt haben. Neben dem Niedergang der deutschen Verhältnisse, der immer größeren Verarmung, welche das Finanzsystem des Merkantilismus und verheerende Kriege über das in winzige Theile verfallene Reich brachten, sind es zwei Dinge, welche die Weiterbildung desselben verhinderten: der Klassicismus in der Architektur, wie er seit der Auffindung von Pompeji und Pästum, seit Stuart's und Rewett's Publikationen über Athen, alle künstlerischen Kräfte zu blinder Verehrung des griechischen Tempelbaues führte, und der Rationalismus, der den nun auch alt gewordenen Pietismus ablösend, an Stelle der tiefen Innerlichkeit religiösen Verfassens die Klarheit einer abermals an klassischem Vorbilde geschulten Lebensweisheit setzte.

Nachdem Preußen und Sachsen sich im Bauwesen mehr und mehr an Frankreich angeschlossen hatten, folgten die meisten anderen nord-deutschen Lande, alle jene, wo früher holländischer Einfluß gegolten hatte, diesem Beispiel. In Heffen-Kassel hatten wir bereits Hugonotten an der Spitze des Bauwesens gesehen.

Dem Meister *Paul Dury* folgte sein Sohn *Carl Dury* († 1757). Aus der leichten Anmuth der Kunstweise des jüngeren Architekten kann man vermuten, daß er in die Heimat seines Vaters zurückgekehrt

fei, um seine Studien zu machen; doch offenbart sich in seinen Façaden so viel deutscher Formendrang, daß er in seiner Kunstart den deutschen Rococomeistern näher steht, als seinen Volksgenossen jenseits des Wasgau.

Von *Dury's* ältesten Bauten in Kassel, die Gemäldegalerie in der Fünffensterstraße und dem Gewächshaus in der Aue (beide 1751) ist nur das erstere architektonisch beachtenswerth, eine zweistöckige Façade mit von derben Pilastern und ornamentirten Steinen getragenen Eckbalkon, und kräftigem Axenmotiv in der Hauptfaçade gegen die

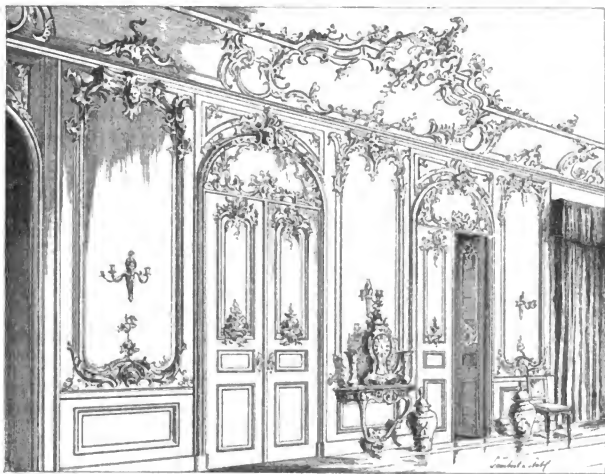


Fig. 148. Schloss Wilhelmsthal bei Kassel. Innenansicht.

Frankfurterstraße. Dort befindet sich ein von sechs toskanischen Säulen getragener Balkon vor einem dreifenstrigen, von einer Attika bekrönten Ristalit und dem stattlichen Rundbogenthor. Dieses führt in die mit Glaswänden geschlossene Galerie, welche früher einen reizenden Durchblick zur Bellevuestraße gestattete.

Wichtiger und überhaupt eine der reizvollsten Schöpfungen Deutschlands ist das zwölf Kilometer von Kassel entfernte Schloß Wilhelmsthal (1753—1767).¹⁾ An ein älteres, unter Landgräfin Amalie Elisabeth

¹⁾ Nach einer beim Kastellan bewahrten Chronik wird der Architekt *Duré* genannt.

1643 vergrößertes Schloß Amönethal, wurden 1753 die beiden, jetzt den Hof umfassenden Flügel angebaut, zweistöckige, einfach elegante Bauten, die nun als Wirthschafts- und Cavalierhäuser benutzt werden. Später erst entstand der reizvolle Mittelbau. Der Grundriß ist einfach: durch eine Mitteltheilung entstehen für jedes Bauglied zwei Räume, deren hervorragendste der Vorfaal, die einarmige, doch höchst elegante Treppe und der Gartenfaal, sowie der Festfaal des ersten Stockes sind. In allen diesen Räumen findet sich das glänzendste, zierlichste Rococo, prachtvolle Holzschnitzereien an Decken, Wandbekleidungen und Thüren, der ganze Reichthum der prachtliebenden Zeit in überschwenglichem Maße. Die Dekoration des Festfaales in Weiß und Gold auf Rosa, mit grüner Voute mit Golddekoration, weißem Deckenfond, einer Fülle geistreich entworfener Embleme und Einzelheiten, Halbnischen und Sopraporten, die prächtigen Seidenstoffe, z. B. der apfelgrüne im Eckzimmer: Alles dies giebt eines der besterhaltenen und anheimelndsten Bilder der vornehmen Wohnlichkeit jener Zeit (Fig. 148).

Die Façade, welche sehr viele Schönheiten im Detail und in der Ornamentirung hat, macht infolge der etwas schüchternen Durchbildung, namentlich auch infolge der starken vertikalen Theilung durch die Risalite mehr den Eindruck von Eleganz als von Kraft. Das Mittelfalst nach dem Garten ist durch Lifenen eingefast, um einen Stock erhöht und von einem Giebel bekrönt, kräftiger wurde dasjenige nach dem Hof zu gebildet, vor dessen mittlerer prachtvoll geschnitzter Thüre drei jonische, einen Balkon tragende, verkröpfte Säulen stehen, darüber eine jonische Pilasterordnung und eine hohe Manfarte mit Ochsenaugen. Die Seitenflügel sind einfacher behandelt, überall jedoch ist die Sandsteinarbeit von einer hohen Feinheit, ein Schmuckstück zierlicher Durchführung inmitten des Grün eines nun englisirten Parkes.

Im Anschluß an Carl Dury's Thätigkeit sind in Cassel noch einige Bauten zu nennen, welche ihrem ganzen Stil nach nicht dem Sohne des Meisters, dem dem Klassicismus zuneigenden *Simon Ludwig Dury* zugewiesen werden können, sondern einem um 1760 wirkenden, so viel ich weiß, bisher noch nicht nachgewiesenen, tüchtigen Rococomeister. Der Name des Oberbaufpektors *Jussow*, des Vaters des Erbauers der Kattenburg, wird zwar in jener Zeit genannt, doch habe ich einen Nachweis über seine Thätigkeit nicht finden können.

Hierher gehört vor Allem das überaus reizvolle Palais am Friedrichsplatz, dem Auethor gegenüber, welches jetzt allerdings unter der Nachbarchaft vielstöckiger Miethskafernen in seiner Wirkung beeinträchtigt, doch zu dem zierlichsten gehört, was das Rococo in Mitteldeutschland geleistet hat. Der mittlere Hauptbau ist dreistöckig,

von Ortfteinlifenen eingefafst, mit einfach rechtwinkligen Fenstern versehen, deren Sturz nur durch eine Kartusche unterbrochen wird. Das Thor mit Balkon in der Mittelachse, sowie die mit reichen Stukkornamenten umgebenen Mittelfenster dagegen sind Prachttücke anmuthsvoller Dekoration. Fruchtkörbe, Embleme etc. wechseln mit den zierlichsten Verschlingungen. Der das Ganze bedeckende Giebel ist gefüllt durch eine Kartusche, in der das ovale Fenster sich befindet. Ueber das Hauptgesims weg hängt in knitterigen Falten ein Teppich, zur Seite Staffelei, Palette, Mappe, Büsten, Richtscheit, kurz, alle Werkzeuge des Künstlers, frei und geistreich in Stukk gearbeitet.

Diese dekorative Richtung spricht sich noch entschiedener an dem Haufe Königsplatz 55, aus das an Reichthum der Stukkverzierungen nur mit dem Wohnhaus der Brüder Asam in München verglichen werden kann. Die Façade, welche einen Theil des kreisrunden Platzes begrenzt, will als bildhauerische, nicht als architektonische Leistung gewürdigt sein; dem die reich bewegten, reizenden Putten in einer Sternenglorie im Giebel, die tanzenden Kindergestalten an den Pfeilern des Dachausbaues, die großen, trefflich angeordneten Gruppen über den Thüren, die von den Gesimsen herabhängenden Geräthe, schließlich der in der Mitte der Façade angebrachte, von zwei Atlanten getragene Aufbau mit der großen, von Putten umspielten Vase im Flachrelief — alles dies zusammen ist zwar nur leicht, ohne irgend welchen inneren Zusammenhang dem Baukern angefügt, eine Festdekoration voll Leben und Frische, doch wie man zugeben wird, durchaus stilvoll, dem Putzbau entsprechend, und vor allem mit meisterlichem Geschick vorgeführt.

Der bereits genannte *Simon Ludwig Dury* gehört einer verwandten Richtung an, wie sie Krubfacius in Sachsen vertrat. Sein erster bekannter Bau ist das Meßhaus in Kassel, Königsstraße 8 (1762), eine Kaufhalle in Fachwerk mit leichter Brettverkleidung und Verputz, dem der Schein einer Steinkonstruktion gegeben wurde. Größere Aufgaben erwuchsen dem Architekt erst, seit Landgraf Friedrich II. von Hessen die Festungswerke zwischen der Altstadt Kassels und der Oberneustadt wegbrechen und die Kolonnaden, sowie den 151 zu 234 Meter weiten Friedrichsplatz anlegen ließ (1767), an den sich bald die stattliche obere Königsstraße und bis 1782 der schöne kreisrunde, 131 Meter im Durchmesser messende Königsplatz nach seinen Angaben anlegte.

Die Kolonnaden (1763) wurden leider durch den westphälischen König Jerome wieder zerstört und sind uns nur im Kupferstich erhalten. Sie bildeten einen jener Höfe für das Ringelstechen, wie sie zu dieser Zeit beliebt waren; eine halbkreisförmige toskanische Säulenstellung

mit zwei Eckpavillons und einem von einem Mars überragten Triumphbogen im Mittel. Alleen und Bogenhallen schlossen sich an diesen gegen das alte Schloß zu sich öffnenden Bau an, während zwei Kolossal-Statuen, Roßbändiger, den Eingang in die Arena kennzeichneten. Ueber den künstlerischen Werth vermag ich ein Urtheil nach den mir zugegangenen Plänen nicht zu fällen.

Eine Anschauung, wie der Bau gedacht gewesen sein mag, giebt das später von *Bromeis* umgebaute Auethor (1768), zwei rechtwinklige, sehr schlichte Wachhäuser, mit nach dem Friedrichsplatz sich öffnender, akademisch strenger toskanischer Säulenordnung.

An weiteren Bauten entstand zunächst das Palais der Linie Hessen-Rotenburg (1767), jetzt königliche Regierung an der Königsstraße und dem Königsplatz, eine der stattlichsten Façaden in Kassel. Das Erdgeschoß ist gequadert, im Mittelrisalit befinden sich drei ansehnliche Thore, über dem mittleren ein Balkon. Die Fenster des mächtigen Hauptgeschoßes, sowie die dem Quadrat sich nähernden des oberen Nebengeschoßes sind im Stichbogen geschlossen und von einem im gleichen Cirkel geschlagenen kräftigen Gefims überdeckt, eine Attika bekrönt das ruhige und wohl profilirte Hauptgefims. Die ursprüngliche Bekrönung des auch in seiner Fensterarchitektur ausgezeichneten Risalits, sowie das Innere, haben leider moderne Aenderungen erfahren. Das stattliche Treppenhaus blieb jedoch erhalten. Das Detail ist überall noch Rococo, doch herrscht eine gewisse Ruhe und Kraft in der Façade, die sehr auffällig von den zierlich graziösen Arbeiten Carl Dury's absteht. Bemerkenswerth ist auch die Befreiung von den Ordnungen der Antike. Die Notiz, daß dieser Bau nicht dem Dury, sondern einem Baumeister *Diede*¹⁾ zuzuschreiben sei, führt vielleicht auf einen Zusammenhang dieses Baues mit der süddeutschen Architektenschule, namentlich mit dem Palais Lobkowitz in Prag. Unmittelbar an diesen Bau schließt sich das stattliche, von demselben Fürstenhaus errichtete Schloß zu Rotenburg an, ein etwa um 1730 erfolgter Anbau in kräftigen, aber nüchternen Formen an ein 1571 geschaffenes Renaissancegebäude. Die innere Einrichtung desselben dürfte jedoch erst gegen Ende des Jahrhunderts erfolgt sein. Der dreigeschoßige Neubau wirkt durch seine derbe Massenhaftigkeit, wogegen das Rococodetail sehr roh gebildet ist.

Einen Anklang an Wilhelmsthal in Bezug auf die Komposition der Façade in drei Risaliten, dessen mittelter durch ein von Ochsenaugen durchbrochenes viertes Geschoß ausgezeichnet wird, während alle drei mit einer steilen Manfarte abgedeckt sind, gewährt das zwar

¹⁾ D. Ph. von Apell, Kassel und dessen Umgebung. Kassel, 1831.

einfach ausgebildete, doch wirkungsvolle Palais am Theaterplatz zu Kassel, welches sich stattlich hinter einer Rampe aufbaut. Auch hier haben die beiden Hauptgeschosse den Stichbogen, sind, wie im Palais Heffen-Rotenburg, die Ecken durch leichte Lifenen gegliedert, aber auch hier ist das Innere, soweit ich es sehen konnte, verflümmelt, wenngleich die dreiarmlige Treppe sich unverfehrt erhielt. Der Bau zeichnet sich trotz des fast gänzlichen Mangels von ornamentalem Schmuck sehr vortheilhaft durch seine malerische Wirkung aus.

Verwandt, doch weit trockener in der Wirkung, ist der stattliche Bau des Rathhauses am Meßplatze (1769—1770). Aehnliche, zum Theil sehr fehlichte, stets aber in den Verhältnissen gelungene und formlicher behandelte Bauten von der Hand des Dury finden sich noch mehrfach in den damals neu angelegten Straßen Kassels. Hierhin gehört die Garde du Corps-Kaserne (1768), das Gymnasium (angeblich um 1780, doch wohl früher), mit einem kräftigen, doch noch stark barocken Säulenportal, das Haus des Meisters selbst in der oberen Königstraße, das Palais Gohr in der mittleren Königstraße, der Fürstenthof u. a. m.

Alle diese Bauten weisen eine für die Zeit auffällige Freiheit in der Formgebung auf und stechen hierin ganz merkwürdig von den von Dury in seinen späteren Lebensjahren gefertigten Monumentalbauten ab, so daß man geradezu annehmen muß, derselbe sei durch erneute Lehre einer anderen Richtung zugeführt worden. Es zeigt sich in Kassel eine ganz merkwürdige Stilrichtung, die auf das Eingreifen verschiedener, nicht genügend bekannter Kräfte hinzuweisen scheint.

Denn bald tritt neben das blühendste Rococo und jene derbere, an Süddeutschland mahnende Formensprache der Einfluß Englands mit übermächtiger Kraft hervor. Herrschte doch Wilhelm VIII. im Lande, der fest an seinem Bündnisse mit England hielt, wenngleich der siebenjährige Krieg sein Land verwüstete, war doch das Geld, mit welchem die Kasseler Prachtbauten errichtet wurden, eine englische Entschädigung für die Auslieferung hessischer Landeskinder in den nordamerikanischen Krieg.

Zuerst bemerkt man diese Richtung an dem Palais Jungken (1767), jetzt Residenzpalais am Friedrichsplatze, dessen beide oberen Geschosse im dreiaxigen Mittelfalst durch korinthische Pilaster gegliedert sind, über denen sich ein ebenso korrektes wie nüchternes großes Giebelfeld erstreckt. Sonst ist der Bau im Schema der übrigen Werke des Dury.

Die großen und in strenger Handhabung verwendeten klassischen Motive treten noch bedeutender in dem Museum Friedericianum

(1769—1779) hervor. Das Nivellement des Friedrichplatzes hatte einen Höhenunterschied von 5,25 Meter gegen die niedere Altstadt ergeben. An den Rand dieser Bodensenkung, mit der Façade nach der hochgelegenen Ebene des Platzes zu, mußte der Bau errichtet werden. Hierdurch erklärt sich der Mangel eines sonst in dieser Periode stets kräftig betonten Sockels. Die Façade mit ihren 19 Fensterachsen ist zweistöckig, die Fenster sind im Erdgeschoß mit Rundbogen, darüber mit geradem Sturz geschlossen. Senkrecht wird sie in langweiliger Folge von 20 großen, glatten, jonischen Pilastern getheilt. Darüber liegt ein schweres Hauptgesims mit Attika. Vor die Mitte ist ein jonischer Peristyl mit sechs mächtigen Säulen gestellt, entsprechend ebenso viel Pilastern, und mit einem hohen, leeren Giebfeld. Der Bau könnte von Kent entworfen sein, so ernst ist es ihm um den Klassicismus zu thun und so nüchtern ist er. Besser wirkt die unbequem zugängliche, von zwei vorspringenden Flügeln flankirte Rückansicht, weil dieselbe eines kräftig gegliederten Sockels nicht entbehrt. Der Rundbau in der Mitte dieser Façade stammt erst aus der Zeit des Königs Jerome und vom Architekt *Grandjean de Montigny*.

Dieser einmal angeschlagene Ton fand seinen Fortklang in dem geistlichen Haus (1770—1774), das zur katholischen Kirche ausgebildet wurde. In der Architektur richtet dieser sich fast getreu nach dem Museum, an Trockenheit daselbe aber womöglich noch überbietend.

Die bedeutendste und weitaus berühmteste Leistung Dury's nach dieser Richtung hin ist das Schloß Wilhelmshöhe (1787—1794), welches nach dem Tode des Meisters von *Heinrich Christof Jussow* (geb. zu Kassel 1754, † daselbst 1825) vollendet wurde.

Der Ruhm dieses Schloßes gilt allerdings mehr seinen Gartenanlagen, Wasserkünsten und seiner herrlichen Lage — mithin den Verdiensten *Guernier's*, der den ursprünglichen Plan der Gesamtanlagen fertigte. Der Schloßbau Dury's reiht sich nur unwillig der geistvollen Idee des älteren Meisters ein. Seine strenge Geschlossenheit, die namentlich vor der Einfügung der jetzt die drei früher getrennten Flügel verbindenden Zwischentrakte allzusehr betonte Geradlinigkeit und die Härte des Umrisses stimmen mit dem reichen Schwung der landschaftlichen Linien und dem Formenreichtum der älteren Baulichkeiten wenig überein. Doch kann man dem Schlosse eine gewisse Größe, eine prächtige Wirkung nicht absprechen, obgleich seine Verhältnisse gar nicht so mächtige sind, man kann das treffliche, wenn auch nicht überall mit gleicher Sorgfalt bearbeitete Material, rothen Sandstein, zwar loben, muß aber die Trockenheit des Entwurfes beklagen. Es

ist wieder der Einfluß Englands, der hier zum Siege gelangte. Wie der Park von Wilhelmshöhe eine der frühesten Schöpfungen sentimentaler Gothik in der Löwenburg sah, so auch hier jenen Klassicismus des Kent, den Friedrich der Große nach Deutschland eingeführt hatte, nachdem Frankreich sich an ihm zu begeistern begann.

Wie gesagt, besteht das Schloß aus drei Flügeln, deren beide seitlichen im Winkel von 30 Grad zu dem mittleren, in mäßiger Entfernung von demselben stehen. Der südliche Flügel, der „Weissenstein“ (1787) ist der älteste, der nördliche folgte, und 1791 wurde der Grund zu dem Hauptflügel gelegt, an dessen Plan Jussow einige Aenderungen vornahm.

Den Grundriß aller drei Flügel bildet ein geschlossener, oblonger Körper, an dessen Schmalseiten sich abtufenartig Halbkreise lagern. Der Mittelbau enthält die Wohn- und Festräume, die zwar in glänzender und schwerer Pracht dekorirt sind, doch nie zu einer eigentlichen Raumentfaltung gelangen, so daß das Innere des Schlosses den aus der Gesamtanlage gezogenen Vermuthungen keineswegs entspricht.

Die Fassade zeigt die Vorzüge und Nachteile der englischen Schule: kräftige Hauptgesimse über den dreigeschoßigen Bauten; in der Axe des Hauptbaues ein die ganze Bauhöhe (23 Meter) durchschneidender, von sechs wuchtigen jonischen Säulen gebildeter Giebelbau mit großem leerem Giebelfeld; darüber eine flache schmucklose Kuppel; in den Axen der Nebenbauten über dem gequaderten Parterre acht jonische Säulen, die die beiden oberen Geschosse gliedern. Entsprechende Ordnungen finden sich an den Abtufen. Die Fensterumfassung ist schlicht, fast zu unbedeutend. Das Dach ist schon, wie am Friedericianum, hinter der Attika versteckt. Vor den Säulenstellungen breiten sich flache Freitreppen aus.

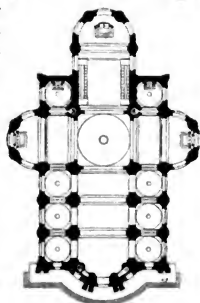


Fig. 149. Kathedrale zu Namur. Grundriß.

Im Anschluß an die hessischen Architekten kann wohl der in Frankfurt a. M. thätige Italiener *Dell' Opera* genannt werden, welchem das Thurn und Taxis'sche Palais (1731) daselbst, eine umfangreiche, in den Formen streng und schlicht vornehm gehaltene Schöpfung nach Art der Hôtels von durchaus französischem Grundzuge im Aufriß und namentlich in der Anlage zu danken ist. Wesentlich reicher,

mit deutlich barocken, an die Art des *Schlaun* erinnernden Einzelheiten gemischt, ist der Darmstädter Hof (1757). Namentlich im Mittelbau und in der nicht ganz vollendeten, feiner durchgeführten Rückansicht findet man die Beweise eines stilistischen Schwankens.

Ähnliche Formen zeigt eine merkwürdige, nach einem Plan errichtete Häusergruppe, welche, die Ansicht der Stadt beherrschend, über Höchst hervorragt, eine lang gestreckte, durch mehrere Pavillons und einen spitzen Obelisk über dem Mittelbau ausgezeichnete, in der Formbehandlung zweckentsprechende Anlage, welche mit dem von ihr umschlossenen Hof und den weitläufigen Nebenbauten einen ganzen Stadt-

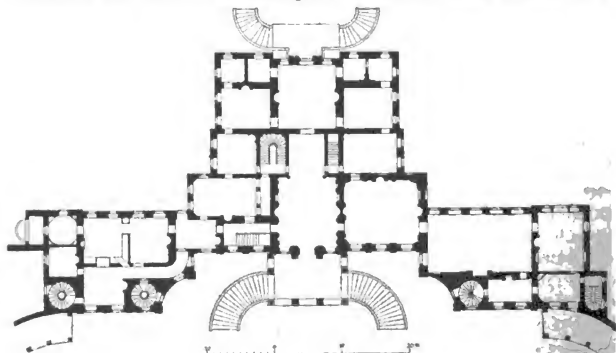


Fig. 150. Hopetounhouse. Grundriss.

theil für sich bildet. In Köln finden sich einige ähnliche Bauten, in welchen die französische Schule sich geltend macht.

Auch nach den Niederlanden erstreckte sich diese Bauweise. Der Architekt *Pizzoni* (aus Mailand), welcher 1750 die romanische Kathedrale zu Namur (Fig. 149) umbaute, gab ihrer Fassade die Formen der nach außen gekrümmten zweistöckigen, italienischen Kirchen, milderte aber diese durch palladianische Strenge. Ähnlich verfuhr *Triquetti* (aus Turin), der für einen englischen Sammler den Pavillon zu Harlem (1789–1790) errichtete, ein stattliches Gebäude, welches bereits mehr einem Museum, als einem Wohnhaus gleicht, so sehr überwiegen die Gemächer von rein architektonischem Grundzug über die Wohngelasse. Unter den einheimischen Architekten zeigt sich bald mehr und mehr die Uebermacht englischer Einflüsse. Gebäude

wie Hopetoun house (Fig. 150) u. a. englische Schlösser werden in erster Linie für den Profanbau maßgebend. So hat das Palais der Generalstaaten zu Brüssel (1775–1783) jenen englischen Peristil, einen bereits völlig phantasielos gewordenen Grundriß, namentlich aber einer jener theaterförmigen, im Halbkreis geschlossenen Sitzungssäle, welche das Regierungssystem in England, die größere Öffentlichkeit der Verwaltung hatte erfinden lassen. Der Architekt dieses Baues war *Guimard* († bei Paris um 1792), der auch die Pfarrkirche St. Jacques



Fig. 151. Schloss Richmond bei Braunschweig.

in Brüssel (1776) entwarf, welche *Marie Joseph Payen* (geb. zu Tournay 1749, † zu Brüssel 1798) 1785 vollendete, ein Bau in den Formen von *Contant* und *Soufflot*. Im Schloß Wanneghem bei Oudenarde (1798) bildete ersterer dagegen *Chambers* nach. So schwankten auch hier die Künstler zwischen den sich stilistisch nähernden Nationen, einem Stile zustrebend, der der lokalen Eigenart thunlichst eingekleidet wurde.

An den kleinen Höfen Thüringens wurde der französische Geschmack mit regem Eifer gepflegt. An der Spitze steht nach dieser Richtung der Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Gotha, welcher durch einen Briefwechsel mit Diderot und durch seine Vorliebe für den

Bildhauer *Jean Antoine Houdon* seine Hinneigung nach der französischen Hauptstadt bekundete. In Gotha entstand in dem Schloß Friedrichsthal ein französisches Palais mit drei Flügeln, um einen von Gitterwerk abgefloffenen Hof, einem mit Wasserkünsten versehenen Park an der Rückseite, ein Bau, der jedoch nach Landesitte nur in Fachwerk und Putz ausgeführt wurde. Massiv sind dagegen die in den Formen der Schule des jüngeren Blondel gehaltenen Orangeriegebäude, welche mit den Seitenflügeln des Schloßes in einer Flucht gelegen, das Grundrißsystem desselben bis an die Rampen zum Friedenstein, dem älteren Fürstensenitz, erweitern.

Im Weimarischen bietet das Schloß Dornburg (1736—1747) einen interessanten, in reichen Kurven ausgebildeten Villengrundriß, während die Aufrißformen sich süddeutschen Vorbildern nähern. Auch hier wird ein Italiener *Struzzi* als der Meister genannt. Die kleinen Schlösser in der Umgegend Weimars, namentlich Belvedere sind diesem Bau verwandt.

In Braunschweig vertritt ein Deutscher, *Fleischer*, als Hofbaumeister die Rococo-Architektur. Hervorragendes kam jedoch nicht zu Stande. Das Schloß Dankwarderode, die alte Hofburg Heinrichs des Löwen, erhielt durch ihn eine Erweiterung, den Ferdinandsbau (1763), der in letzter Zeit jedoch abgebrochen wurde.

Die Fassade des Kammergebäudes (1764) wird gleichfalls *Fleischer* zugeschrieben. Aber dem Barock-Charakter nach, sowie nach der Unterschrift eines in der Bibliothek der herzoglichen Baudirektion befindlichen Stiches erscheint *Horn* als der Architekt desselben.

Dagegen erkennt man in dem sehenswerthen, nahe bei Braunschweig gelegenen Schloß Richmond (Fig. 151), die Begabung, aber auch die durchaus französische Schulung *Fleischer*s. Der Grundriß ist einer der originellsten der ganzen Rococo-Periode. An einen kreisförmigen Gartenfaal legt sich ein größerer, von einem Oberlicht erleuchteter, und dann ein kleiner ovaler Saal, dieser als Vestibül in der Richtung ihrer Längsaxe an. Diese Axe bildet die Diagonale des übereck gestellten Quadrates mit abgerundeten Ecken, aus dem der Grundriß gebildet ist. In den beiden übrig bleibenden Ecken befinden sich Salons, zwischen diesen und dem Rundsaale weiter Stuben, den Rest des Hauses füllen Treppen, Neben- und Wirthschaftsräume. Geschickt sind alle Unregelmäßigkeiten durch diese Gänge verdeckt, die Verbindungen hergestellt. Im oberen Geschoß wiederholen sich die Gemächer der Seitenflügel, während die Axräume des Parterres durch dasselbe geführt sind. Der größere, ovale Saal, welcher durch gekuppelte, kannellirte, korinthische Pilaster gegliedert ist, mit seinen streng gezeichneten, schon pompejanische Vorbilder verrathende Flächenmustern, seinen Medaillons etc.,

sowie die etwas dürftige Dekoration des Vestibüls zeigen den Anhänger der klassischen Richtung in schönster Ausdrucksform. Die Fassade, zweistöckig an den Flügeln, mit hohen Rundbogenfenstern am Gartenfaale, entspricht treu dem Bauinneren. Sie ist durch etwas matt gebildete, kannelirte, jonische Pilaster einfach und würdig gegliedert, gehoben durch breite Treppenanlagen. Die Detailbildung ist fast genau die des Ferdinandsbaues.

In verwandten künstlerischen Bahnen bewegte sich *Langwagen*, ein Architekt aus der Dresdner Schule *Knöffels*, der verschiedene Privatbauten in Braunschweig, so das vormal'se Freiherr von Riedeself'sche Haus am Augustthor, das Veltheim'sche auf dem Damme (1789—1790) ausführte, von welchem aber auch das Schloß „der graue Hof“ auf dem Bohlange zu Braunschweig herrührte, welches 1830 während der Revolution niederbrannte. Die späteren Erweiterungen dieses Schlosses sind von *von Gebhardi*, dem auch das jetzige Reichsbankgebäude angehört. Schließlich erkennen wir den Stil dieser Schule noch in dem toskanischen Portal zum Schloßhofe, welches *Peter Krahe* als Ehrenpforte für König Jerome bei dessen Einzug in Braunschweig errichtete.

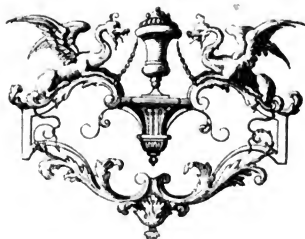




Fig. 152. Aus dem Schloss Amalienburg bei München.

VIII. KAPITEL.

DIE FRANZOESISCHEN MEISTER.

Nichts war dem Vordringen des französischen Einflusses in Deutschland dienlicher, als die Haft der deutschen Fürsten, sich mit Pariser Architekten zu umgeben. Bald genügten ihnen jene nicht mehr, welche über Holland eingewandert waren, ein zweiter Masseneinfall von Künstlern ergoß sich vom Westen über Deutschland, der einerseits die Italiener fast ganz verdrängte, andererseits aber auch den Aufschwung des deutschen Barockstiles überall völlig vernichtete.

Nirgends ist dies mehr zu bedauern als in Bayern, wo die deutsche Kunst eine so starke und glänzende Entfaltung gefunden hatte. Längst aber, zumal seit dem Erbfolgekrieg, war dort die Schwenkung des ganzen Hofes aus dem italienischen Fahrwasser in's französische vollzogen worden, und es war daher nur der Ausdruck seiner ganzen Haltung, als an Stelle der Barella und Viscardi, aber auch der Effner und Alam, ein Pariser Meister den hervorragendsten künstlerischen Einfluß in München erlangte. Da dieser nun zugleich ein ganz außerordentlich begabter Mann war, so vollzog sich der Geschmackswandel schnell und sicher.

François Cuvilliés (geb. zu Soissons 1698, † zu München 1768),¹⁾ ein Schüler des *Robert de Cotte*, wurde 1725 am bayrischen Hofe angestellt, 1738 erster Hofarchitekt und geadelt, 1745 Rath und Architekt des Kaisers Karl VIII., 1758 Hofkammerrath, aber erst seit 1763, also nach Gunezhainer's Tod, finden wir ihn in der obersten Stellung im Baufach, die er unter dem Titel *Directeur des Batiments* nur wenige Jahre verwaltete. Mit ihm beginnt das ächt französische Rococo, wie es durch Oppenort und Meiffonnier ausgebildet worden war, in Deutschland festen Boden zu fassen.

An der Münchner Residenz wird der französische Meister erst seit dem Beginn des mit höchster Anmuth durchgeführten Opernhauses (Residenztheater) genannt. Jedoch dürfte schon unmittelbar nach dem Brande von 1729 seine Thätigkeit begonnen haben. Denn die Seitenfassaden des Grottenhofes, mit ihren zwei Pilasterstellungen übereinand, ihren schlichten, durchaus geradlinigen Fensterumrahmungen, lassen sich deutlich als französischen Ursprunges erkennen. Es dürften dies die ersten Architekturwerke dieser Richtung in München sein. Dagegen ist der innere Schmuck jener Gebäudetheile, wie wir sehen, von den deutschen Künstlern wesentlich beeinflusst worden. Cuvilliés' Wirkungskreis scheint vorzugsweise in Nymphenburg gelegen zu haben. Dort baute er in der Amalienburg eine der köstlichsten Perlen des Rococo, vielleicht die künstlerisch reichste Anlage, welche der Stil überhaupt zur Durchführung gebracht hat. Die Fassade des nicht eben ausgedehnten Baues ist zwar nicht ganz so schlicht, wie es der Pariser Geschmack forderte, doch auch nicht zu reich. Die ganze Kraft des dekorativen Könnens, welches Cuvilliés auch in zahlreichen Ornament-Werken niederlegte, ist auf die Ausstattung der Innenräume gelegt (Fig. 152). Da entstehen denn an farbiger Wirkung, an Reichthum der Stoffe und Vergoldungen, an kühner Vielgestaltigkeit der Holzschnitzerei,

¹⁾ P. Burty, Les Cuvilliés, in l'Art, Paris, 1877.

Werke von bezaubernder Vornehmheit. Ein unererschöpflich sprudelndes Gestaltungsvermögen, der in Deutschland verschärfte Sinn für barocke Pracht trifft sich mit hoher Anmuth der Zeichnung. Für Paris freilich wäre all dies zu reif, zu kräftig gewesen, um für fein zu gelten. Noch moderne französische Autoren nennen Cuvilliés „un peu province“. Aber gerade dieser, von der Kunst des Oppenort und Meißonnier abweichende Zug gefunder Sinnlichkeit, macht uns Cuvilliés angenehm, weil er sein Rococo deutschem Empfinden näher rückt.

Als ein unzweifelhaft dem Cuvilliés zuzuschreibendes Werk des Profanbaues in München selbst betrachte ich das Akademieggebäude (jetzt Guggenheimer'sche Palais), an der Theatinerstraße. Dasselbe besteht aus zwei, um rechtwinklige Höfe gruppierte Haupttrakten, von denen der hintere, gegen die Promenadenstraße zu gelegene einer jüngeren Bauperiode angehört. Verbunden wurden beide durch einen dritten, seitlich von Stallgebäuden eingefassten Hof. Die Hauptfront ist dreistöckig, mit niederen Mezzaninen über dem Erdgeschoß und unter dem Dach. Das Parterre ist gequadert, die Fenster desselben sind mit schlichten Gewänden umgeben. Im strengen Gegensatz mit der phantastisch-malerischen Gruppierung der deutschen Barockfaçaden ordnet Cuvilliés über dem kräftig wirkenden Gurtgesims im oberen Geschoß zwei ruhige Folgen von je neun Fenstern an, die im ersten Stockwerk durch elegant durchgebildete Gewände mit auf Konsolen ruhenden Verdachungen, im oberen nur durch schlichte Umrahmungen gegliedert sind. Abgesehen von zwei kleinen, einen Fürstenhut tragenden Putten, verzichtete der Architekt fogar auf die Hervorhebung der Mittelparthie.

Die Meisterchaft im Ornamentalen und der in München vorherrschende Zug für reiche Formenprache, scheint jedoch Cuvilliés bald dazu gebracht zu haben, sich von der Strenge Blondel'scher Regel ab und freien Gestaltungen zuzuwenden. Dafür giebt das prächtige Palais Piofisque de Non (jetzt Eichthal), Theatinerstraße (Fig. 153), rühmliche Kunde, wohl eine der graziösesten Schöpfung Münchner Architektur. Unverkennbar sieht man an der Façadenbildung den Einfluß der Theatinerkirche, der für die Folge geradezu maßgebend wird. Auch hier gliedert sich das Mittelrisalit durch zwei seitliche Vorsprünge. Im Erdgeschoß finden wir im Mittel das schlicht rusticirte Rundbogenportal mit prächtig geschnitzter Thüre und reichem schmiedeeisernen Oberlichtgitter, zur Seite je ein hier nur dekorativ wirkendes jonisches Dreiviertel-Säulenpaar. Ueber das Gesims desselben zieht sich die Balustrade des Balkons hin. Im ersten Obergeschoß stehen zu Seiten der von je einem Stichbogenfenster unterbrochenen Risalite zwei korinthische Säulen als Umrahmung des mittleren Rundbogenfensters, über

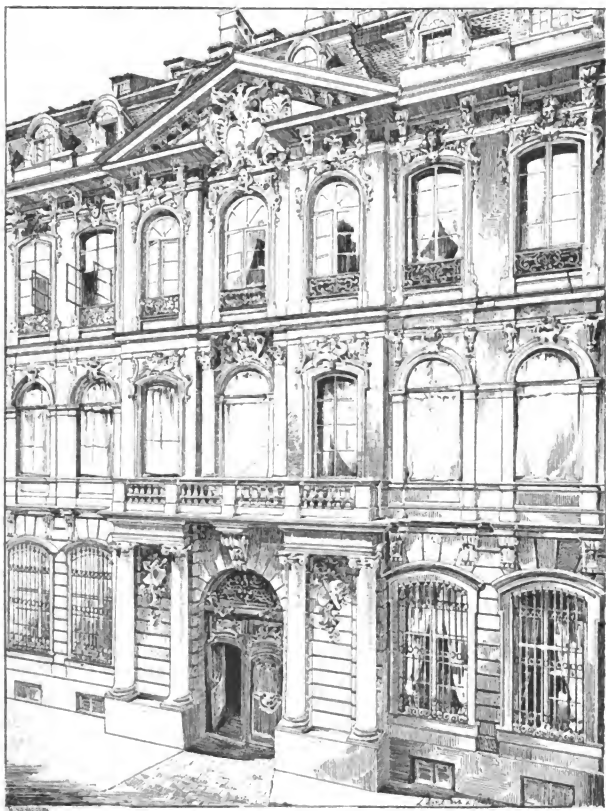


Fig. 153. Palais Piofisque de Non zu München.

dem zweiten Obergeschoß verkröpft sich das Konfolengefims um die Vorsprünge, so daß auch hier das Wappen den Zwischenraum bis zur

Spitze des Giebels füllt. An den je dreieckigen Flügelbauten sind die Fenster durchweg von anderer Form als im Mittelrisalite, so daß, abgesehen von dem zierlichen Ornament, den Konsolen, Anschwüngen, Emblemen, auch in den Grundformen sich ein überaus lebendiges Spiel geltend macht, ohne daß der Charakter des Vornehmen beeinträchtigt wäre. Wie die Façade, so hat auch der Grundriß ganz außerordentliche Schönheiten. Er entspricht dem Münchner Typus in seiner Anlage um einen kleinen Hof. Das erste Vestibül mit feiner eleganten, jonischen Pilasterordnung, ein sich anschließender und gegen den Hof mit zwei Säulen öffnender Rundraum bilden die Durchfahrt. Man wendet sich zur Rechten in ein weiteres Vestibül von quadratischer Grundform, mit konkav abgestumpften Ecken, um zu der stattlichen, einarmigen Treppe zu gelangen, die den rechten Hofflügel füllt. Im Hauptgeschoß ist vorn eine Flucht von vier Räumen angeordnet, an die sich über dem zweiten Vestibül ein Vorzimmer mit geschickt angelegten Nebentreppen, dann der runde Speisesaal und im linken Hofflügel die größeren Festräume anschließen. Leider ist die alte Dekoration verschwunden und erinnert nur die geschickte und bequeme Anlage an die Hand des französischen Baukünstlers.

Ob das churfürstliche, jetzt erzbischöfliche Palais in der Promenadenstraße auch demselben zugeschrieben werden darf, wage ich nicht zu entscheiden. Vieles, namentlich die Bildung mancher Details, spricht allerdings lebhaft dafür. Es wäre jedoch dann die Façade ein Beweis dafür, wie stark die deutschen Einflüsse auf den von seinem Heimatsland Entfernten gewirkt haben, denn die ganze Komposition zeigt die wachsende Hinneigung nach dem malerischen Grundzug der heimischen Architekten.

Dem Vater folgte in Stellung und Stilrichtung der Sohn, gleichfalls *François Cuvilliés* (geb. 1734, † 1770). Die Bauten dieses Künstlers mit einiger Sicherheit zu bestimmen, ist bisher nicht möglich gewesen. Ich möchte ihm — allerdings ohne urkundlichen Beweis — das Preysinghaus und das Arkohaus, beide in der Prannerstraße zu München, zuweisen, die in formaler Beziehung manches mit den Werken des älteren Cuvilliés gemein haben, ihres unarchitektonischen, dekorativ behandelten Aufritzes wegen aber kaum demselben zugemuthet werden dürfen. Das Preysinghaus ist das künstlerisch höher stehende. Die Parterregestaltung des Mittelrisalites, ein Korbbogenthor zwischen toskanischen Säulen, sowie das den Zug des Hauptgesimses unterbrechende Wappen im Giebel erinnern lebhaft an die geschilderten Palais. Das letztere Motiv finden wir sogar noch an einem etwa aus der Zeit von 1770 stammenden Gebäude Münchens, dem jetzigen

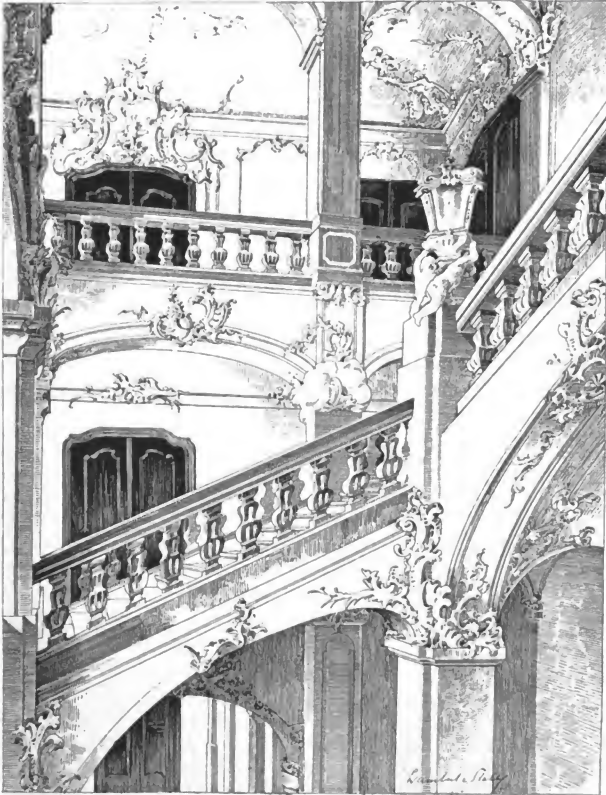


Fig. 154. Fürstbischöfliches Palais zu Passau. Treppenhaus.

Gasbureau in der Salvatorstraße. Die Verdachungen der Gewände, der theils im Stichbogen, theils mit geradem Sturz gebildeten Fenster, sind schwächlich geformt und mit einem zarten, doch oft unorganischen

Ornament reich umkleidet. Nur das Parterre hat ein Zwischengechoß, die Massenvertheilung entspricht der Münchner Regel nur insofern nicht, als das Gurtgesims über dem ersten Obergeschoß kräftiger als üblich ausgebildet ist. Dagegen hat das Arkohaus nur ein Fenster im Mittelfrisalit, dem auch der Giebel fehlt, wie dem Portal die Säulen. An ihre Stelle treten breite Rusticapilaster, die bis zur Fußbodenhöhe des zweiten Obergeschoßes in ziemlich schwerer Bildung aufsteigen, um Relieftrophäen zu tragen, die eine nur matte Bekrönung bilden. Störend wirkt ferner, daß das Fenster über dem Portale unbedeutender erscheint, als diejenigen der Flügel.

Das Neue fürstbischöfliche Palais zu Passau (1771) (Fig. 154) ist ein weiterer Bau, welcher dem jüngeren Meister angehören könnte. Die Treppenanlage, die reizvolle Stukkierung der Decken und die ganze Innenausstattung sprechen völlig hierfür, wie auch die schon inhaltslose Pilasterarchitektur der Fassade. Der jüngere Cuvillés erfreute sich eines weitreichenden Rufes, so daß man ihn nach Dresden kommen ließ, als es galt, nach Abbruch der Festungswerke die Stadt zu erweitern. Seine Pläne zeigen große Linien und regelrechte Handhabung der Architektur, nicht aber große Gedanken.

Wie an dem Hof zu München fand an dem nunmehr zu besonderer Pracht sich entfaltenden württembergischen die französische Kunst bald eine neue Heim- und Pflegestätte. Zunächst ist es ein heimischer Meister, der aus dem italienischen in den eleganten pariser Geschmack überführte: *Leopold Retti*, der Sohn des 1714 gestorbenen Retti, des ersten Erbauers des Schlosses Ludwigsburg, welcher zu Paris ausgebildet, seit 1726 herzoglich württembergischer, dann 1730–1744 ansbachischer Hofarchitekt war und später wieder in württembergische Dienste trat.

In Ansbach¹⁾ errichtete er die hinteren Flügel des markgräflichen Schlosses (1725–1732). Dieselben sind künstlerisch nicht bedeutend, doch durchaus französischen Stiles, und zwar von jenen Formen, welche der hugenottischen Kunst eigen sind. Künstlerische Aufgaben boten dagegen die mit hervorragender Pracht ausgestatteten Innendekorationen. Der große Saal (Fig. 155), ein Raum von stattlichen Verhältnissen, durch zwei Geschoße reichend, ist von *Johann Schnell* aus Brüssel in Gypsmarmor, von *Carlo* und *Diego Carbone* mit Stukkaturen und Deckenfresken ausgestattet.

Aber das Schloß giebt nicht allein Kunde von dem Umschwung

¹⁾ J. B. Fischer, Geschichte und Beschreibung der Hauptstadt Ansbach, Ansbach, 36. Führer durch die Stadt Ansbach, Ansbach, 1878.



Fig. 155. Schloss zu Auslaach. Festsaal.

der Geschmacksrichtung, welche durch den Markgrafen Friedrich Wilhelm († 1723), der einst unter kaiserlichen Fahnen mit Erfolg gefochten hatte, mehr nach Oesterreich hinübergeführt worden war. Die Regentin Christine Charlotte, eine Württembergerin, neigte in ihren Kunstanschauungen dagegen nach Frankreich. Eine Feuersbrunst im Jahre 1719 half ihr diese Richtung zur Durchführung zu bringen, so daß unter der Regierung des in Berlin, Holland und Frankreich gebildeten Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich sich Ansbach in eine Stadt ver-

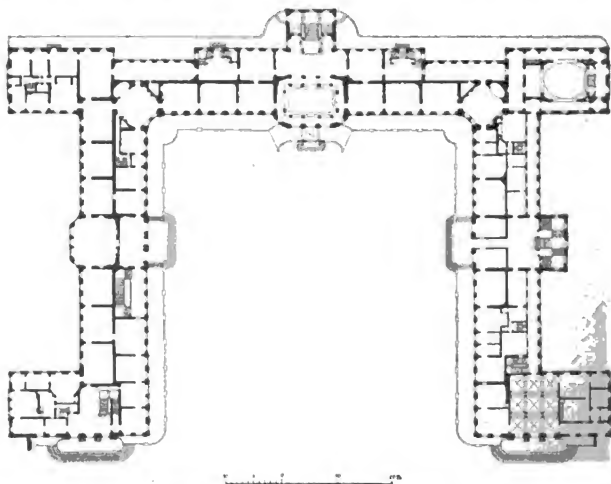


Fig. 136. Residenzschloss zu Stuttgart. Grundriss.

wandelte, welcher, im schärfsten Gegensatz zu den benachbarten bayrischen und württembergischen Orten, der Grundzug des Hugenottenthums, die Geradlinigkeit, die bescheiden nüchterne Wohnhaus-Architektur, die Breite der Straßen bei niedrigen Bauten, jene unmalerische, aber verständige Art im hohen Grade eigen ist, welche wir auch in den anderen Städten wiederfinden, in denen sich die Réfugiés niederließen.

So entstanden während Reiti's Anwesenheit in Ansbach, wohl durch ihn die Orangerie 1727, ein wohlabgewogener Langbau, dessen Inneres durch zwei Paare jonischer Säulen abgetheilt wird und vor

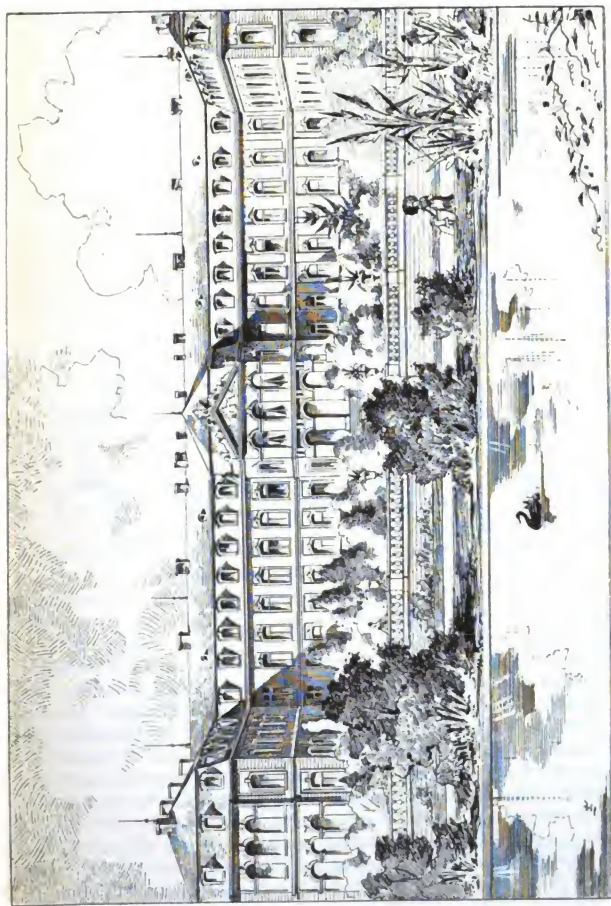


Fig. 157. Refidensschloss zu Stuttgart. Gartenaussicht.

dessen Front sich der jetzt nach englischer Art umgeänderte Hofgarten hinzieht, das Jägerhaus und die Kasernen, ferner die neuen Thore und der Umbau der Gumbertuskirche, welcher 1736—1739 erfolgte. Dieser ähnelt in gewisser Beziehung jenem der Großenhainer Kirche. Der Chor der gothischen Anlage wurde durch eine Querwand abgetrennt, ebenso die Thurmanlage. Die Pfeiler wurden fortgeräumt, so daß ein großer rechtwinkliger Raum entstand, an dessen einer Schmalseite die Kanzel, daran der Altar und, diesen im Halbkreis einschließend, die Säulenempore sich befinden. An den Längswänden ziehen sich weitere Emporen hin, an der zweiten Querwand steht die Orgel. Ein Holzgewölbe überdeckt den weiten, nüchternen Raum, der sich äußerlich durch eine Lifenarchitektur zu erkennen giebt. Der Bauintendant des Markgrafen, *Carl Friedrich von Zocha* (geb. zu Gunzenhausen 1683, † zu Ansbach 1749), dürfte an der in einigen Motiven noch an Gabrielis mahnenden Architektur Antheil gehabt haben.

Das Gefandtenhaus (1718) und ähnliche Gebäude an der Promenade, die östliche Häuserreihe der Maximilianstraße und manches andere mehr mahnt an die französische Ausbildung Retti's.

Nach Württemberg wurde derselbe 1744 gleichzeitig mit dem damals kurheffischen Baudirektor *Giuseppe Galli Bibiena* und dem württembergischen Oberbaudirektor *Johann Christof David Leger* (geb. zu Brenz in Württemberg 1701, † 1791), um die Pläne zu einem neuen Residenzschloß zu Stuttgart (Fig. 156 und 157) zu entwerfen,¹⁾ und zwar sollte der Bau nach des Herzogs Wunsch nach dem „neuen Gout der Architektur“ ausgeführt werden. Um seiner französischen Stilrichtung willen siegte Retti. Nach dem ersten Risse sollte das Schloß aus einem Herrenhaus und zwei Flügeln bestehen, an welche sich zwei lange Galerien angeschlossen, die durch ein Opernhaus und eine Hauptwache abgeschlossen werden sollten — mithin ungefähr die Anlage von Ludwigsburg. Die Verhältnisse waren von vornherein sehr bedeutende. Doch kam nicht das ganze Projekt zur Durchführung, und auch das Errichtete ist nur zum Theil unter Retti's Leitung entstanden, der 1752 vom Bau zurücktrat. Seinem Entwurf entstammen der Hauptbau und die beiden Flügel gegen den heutigen Königsplatz zu, deren rechter 1750, der linke 1754 fertig, doch bereits nach einem halben Jahre durch Brand wieder zerstört wurde. Als jedoch seit 1764 die Residenz wieder nach Ludwigsburg verlegt worden war, begann erst 1775 die Vollendung des Schloßes, 1783 die des abgebrannten Flügels, so daß erst 1791 der Bau seinen Abschluß fand.

¹⁾ Pfaff, Geschichte der Stadt, Stuttgart, 1845—47, Band II.

Hier, wo Retti unabhängiger sich entwickeln konnte, zeigte er sich als Anhänger der durch Cotte vertretenen Schule, als ein Meister von feiner Empfindung für Verhältnisse und anmuthige Formgebung, doch ohne selbständige Bedeutung. Das Schloß zu Stuttgart könnte ebenso gut in Frankreich stehen, der nationale Charakter ist fast völlig an demselben verwischt.

Retti wendete sich von Stuttgart nach Karlsruhe. Die Anlage dieser an Regelmäßigkeit mit Mannheim wetteifernden Stadt gehört in das Jahr 1715. Damals errichtete Markgraf Karl Wilhelm von Baden von seiner Residenz Durlach aus einen achteckigen Thurm inmitten eines

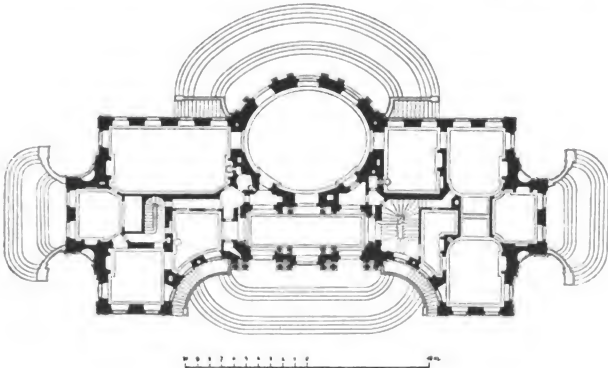


Fig. 158. Schloss Monrepos. Grundriss.

ausgedehnten Waldes, durch welchen er 32 Radial-Schneußen hauen ließ. Vor dem Thurm wurde das Schloß, jenseits des vor diesem angelegten Blumenparterres zwischen neun Schneußen fächerförmig die Stadt angelegt. Als Vorbild für die Häuser derselben galten die Bürgerwohnungen Hollands, die hugenottische Bauform.

Eine lutherische Concordienkirche (1721), eine reformirte Kirche, ein Rathhaus u. s. w. entstanden, welche beim Wachsen der Stadt jedoch wieder beseitigt wurden. Diese Bauwerke alle wurden durch das 1754 von Retti erbaute dreistöckige Schloß überragt. Dasselbe unterscheidet sich im Aufriß wenig vom Stuttgarter Schloß. Der Säulenbalkon in der Achse, der Giebel über dem Mittelfalait, die schlicht vornehme, nur durch Verhältnisse wirkende Architektur entsprechen

sich in beiden. Im Inneren sind einzelne Räume, namentlich die Hofkapelle, fehenswerth durch die maßvolle Rococodekoration und die feine Linienführung des Ornamentes.

Inzwischen führte in Stuttgart ein unmittelbar aus Frankreich eingetrossener Architekt den Schloßbau weiter.

Pierre Louis Philipp de la Guepière war, wie es scheint, aus der Schule des jüngeren Blondel hervorgegangen. Er trat 1752 an Retti's Stelle und begann seine Wirkfamkeit mit dem Vorschlage, Werkführer und andere Arbeiter aus Frankreich kommen zu lassen, „da die deutschen Künftler ja doch nur die Franzosen nach ihren Büchern nachahmten, und diese als Erfinder auch zur Ausführung am tauglichsten seien“; eine Ansicht, die auch zum Durchbruch gekommen wäre, wenn die Kosten der Berufung sich nicht zu hoch belaufen hätten. Jedoch erscheint erst seit 1753 *Etienne Dupuis*, 1761 bis 1762 *Burgeois* als Bauzeichner.

Die künstlerische Verschiedenheit Guepière's von Retti zeigte sich bei dem, von ersterem allein errichteten linken Schloßflügel (Fig. 157). Er brachte einen Mittelfalst an der Gartenfront desselben an. Die Formen sind ganz jene der Pariser Bauten aus der Zeit der Regentschaft. Nichts erinnert mehr an dem Bau, daß er auf deutschem Boden stehe. War es die Absicht der Bauherren, den französischen Geschmack in sein Land zu verpflanzen, so ist es ihm nur zu sehr geglückt.

Die selbständigen Arbeiten Guepière's gehören mit zu dem Reizvollsten, was der Rococostil in Deutschland geschaffen hat: es sind die beiden Schlösschen *Monrepos* (1760—1767) (Fig. 158) und *Solitude* (1763—1767) (Fig. 159), in der Nähe von Ludwigsburg und Stuttgart. In beiden offenbart sich die hoch entwickelte Kunst der Grundrißgestaltung. *Monrepos* ist ein Meisterwerk nach dieser Richtung: Ein ovaler Mittelfaal und ein von Säulen eingefasstes Vorhaus, an ersteren sich anschließend ein Saal zur Linken und zwei Wohnräume zur Rechten, weiterhin je ein Kabinet in den Ristaliten der Seitenfaçaden und je ein Zimmer in jenen der Flügel — alles durch Nebenräume trefflich unter sich verbunden, ein Schmuckkästchen an sinniger Durchbildung des Komforts und höchster Verfeinerung der Lebensart. Dagegen ist die *Solitude* ein Jagdschloß, dessen ovaler Hauptfaal das Mittel des Ganzen bildet. Einerseits schließen sich zwei weitere Festfälle mit Nebenkammern an, andererseits die Zimmer des Fürsten in nicht minder geistvoller Gruppierung. In den Mezzanin und in das hohe Erdgeschoß sind die Wohnungen des Gefolges und der Dienerschaft verlegt.

Die Façadengestaltung der *Solitude* giebt bereits Zeugniß vom

Fortschritt der Blondel'schen Schule im Klassicismus. Der mittlere Kuppelsaalbau ist mit korinthischen Doppelpilastern auf hohen Postamenten gegliedert. Ueber den rundbogigen Thüren, welche auf die Terrasse führen, sind Ochsenaugen angebracht. Das Detail ist bescheiden und höchst anmuthig gezeichnet. Das Gleiche gilt von der toskanischen Pilasterordnung der Flügel, deren geradlinig abgeschlossene Fenster in eine Blendarkadenreihe eingestellt sind. Die den ganzen Bau in der Höhe des Hauptgeschosses umgebende, das Schloß als Aussichtspunkt auf waldiger Höhe kennzeichnende Terrasse, ruht auf ganz schlicht

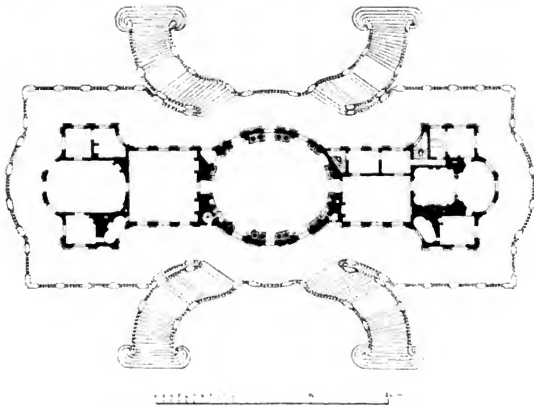


Fig. 159. Schloss Solitude bei Stuttgart. Grundriss.

gequadrerten Pfeilern und Korbbogen. Nur die stattlichen Freitreppen an den beiden Langseiten sind reicher gegliedert.

Der benachbarte pfälzische Hof folgte dem Beispieler von Bayern, Ansbach und Württemberg, und nahm gleichfalls an Stelle der Niederländer und Italiener einen französischen, der Schule Blondel's entsprossenen Architekten als Baukünstler an.

Nicolaus de Pigage (geb. 1721, † zu Mannheim 1796) lernte in der kgl. Akademie der Baukunst zu Paris und später bei seinem Vater, dem Hofbaumeister des Königs Stanislaus zu Luneville. Nach großen Reisen durch Frankreich, Italien und England trat er 1748 in kurpfälzische Dienste, wie es scheint, als Nachfolger *Froimont's*. Der ganze linke

Flügel des Mannheimer Schlosses¹⁾ mit der Bibliothek, der Galerie, dem Archiv, dem Kunst- und Naturalienkabinete, sind sein Werk, wenn gleich die Außenarchitektur und der Grundriß wohl schon überall feststanden. Die dekorative Ausstattung, namentlich auch des Treppenhauses, hat schon als ein wahrscheinlich dem französischen Künstler zuzuschreibendes Werk Erwähnung gefunden. Die Haupttheile derselben zerstörte das Bombardement von 1795.

Selbständig zeigt sich der Künstler zuerst an der berühmten Gartenanlage von Schwetzingen. Schon im 16. Jahrhundert und, nach verschiedenen Zerstörungen, zuletzt nach Mëlac's Verwüstung wurde ein finsterer und unkünstlerischer Schloßbau errichtet. Seit die pfälzischen Kurfürsten Mannheim zu ihrer Residenz erwählt hatten, namentlich seit der kunstliebende Carl Theodor nach Schwetzingen seine Sommerhofhaltung verlegte, begann ein reges Interesse für die dort entstehenden Parkanlagen, deren Leitung seit 1757 Pigage unterstand. Der großartige Plan des Schloßumbaues blieb unausgeführt, dagegen entstanden, nachdem man an den einst so berühmten Garten des Heidelberger Schlosses die Neigung verloren hatte, inmitten des der sandigen Ebene abgetrotzten, 67,6 Hektar messenden Parkes eine Anzahl beachtenswerther Bauwerke, an welchen Pigage seine Richtung und sein Können in überzeugender Weise darstellte. Von den beiden langgestreckten Flügeln, welche in zwei Viertelkreisen zu beiden Seiten des Schlosses, ein großes Blumenparterre umfassend, sich ausdehnen, wurde das 600 Fuß lange Orangeriegebäude bereits 1748 und das hinter demselben gelegene Theater 1752 errichtet. Dies erstere theilen drei Pavillonbauten in der Mitte und an den Ecken, welche durch vor die Portale gestellte toskanische Doppelsäulen ausgezeichnet sind. Zwischen diesen beleben noch zwei Risalite die allzulange Front. Das Detail ist elegant, ohne sich zu reicherer Entfaltung aufzuschwingen, ja das Herunziehen des Hauptgesimses über die bis an das Dach einschneidenden, im Korbogen geschlossenen Hauptthore bildet sogar eine wenig glückliche Lösung. Den entsprechenden linken Flügel, das Gesellschafts- und Spielsaalgebäude baute *F. W. Raballati*, ein Schüler des *Alexander Galli Bibiena*, im Jahre 1755. Von diesem dürften wohl auch die den äußeren Vorhof begrenzenden, kräftigen Pfeiler stammen. Unter den zahlreichen, meist höchst geschmackvollen Anordnungen im Garten, bei welchen dem sehr tüchtigen Mannheimer Bildhauer *Verschaffelt* allerdings der Löwentheil der Arbeit zufiel, ragt der Apollotempel als bedeutend hervor. Im Hintergrund eines Naturtheaters erhebt sich

¹⁾ J. G. Rieger, Beschreibung von Mannheim, Mannheim, 1824.

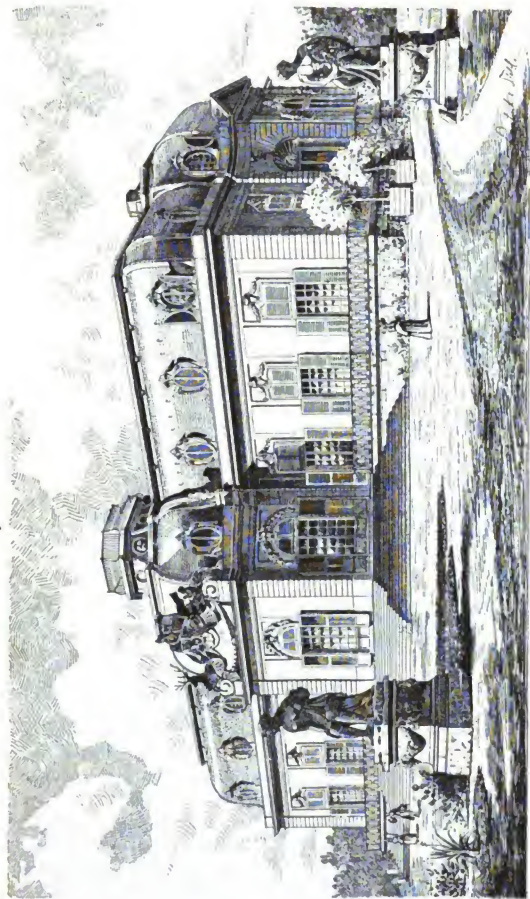


Fig. 160. Schloss Henrath. Gartenansicht

ein künstlicher Felsen, dessen Inneres allerhand Gänge und Grotten beherbergt. An dieselben lehnt sich eine von einer Treppenanlage eingefasste Cascade, deren oberstes Becken aus einer von zwei Najaden gehaltenen Urne mit Wasser gefüllt wird, und lenkt den Blick zu dem bekronenden Tempelbau hinauf. Zwölf je zu drei gekuppelte, korrekt gebildete jonische Säulen tragen über dem zierlichen Hauptgelsims eine Kaffettenkuppel. Das Detail des Rundbaues ist von großer Zierlichkeit, getreu nach antiken Vorbildern gearbeitet, und gerade darum ist der ganze Bau ein durchaus ächtes Werk des Rococo, in seiner Verquickung von Kunst und Natur, feiner Feinheit und Sentimentalität, dem künstlerischen Verfezzen in eine bessere, hier antike Welt. Es ist ein frühes Herübergreifen der Gedanken Kent's und Chamber's auf deutschen Boden. Dies wird erhärtet durch den Umstand, daß auch die Moschee und andere sentimentale Bauten in Schwetzingen nicht fehlen, obgleich die Grundrißanlage des Parkes eine ächt französische ist.

In glänzenderer Weise noch gelang es Pigage, im Dienste des Kurfürsten Carl Theodor zu Düsseldorf sich zu bewähren. Das künstlerisch am höchsten stehende Werk Pigage's ist jedoch das Schloß Benrath (1756—1760) bei Köln (Fig. 160), eine jener Villen, welche nun aller Orten an Stelle der großen Paläste traten. Der Grundriß ist abermals eine glänzende Kunstleistung: Das Vorzimmer und der runde Kuppelsaal in der Achse; zwei Reihen Gemächer in jedem Flügel; im Rißalit der Seitenfäçade ovale Kammern. All dies umschließt einen Hof mit Grottenbad. Die Gliederung des Inneren, die Doppelpilaster und hohe kaffettirte Kehle im Kuppelraum, die Wandvertäfelung mit Guirlanden und Bildern der beiden Galerien und Eckräume, die schlicht vornehme Handhabung des Ornamentes zeigen zwar noch überall die Formen des Rococo, doch deuten schon naturalistisch gebildete Einzelheiten, Laubgehänge und dergl. den beginnenden Klassicismus auch im Kunstgewerbe an. Die Außenfäçaden sind von fast gesuchter Einfachheit. Nur die Schlußsteine mit ihren Kränzen, die sehr reizvoll gezeichneten Mansartfenster und die den Bau bekronende Statuengruppe an der Gartenfront schmücken die streng-zierliche Bauart. Es ist eben der Geschmack der Pariser Akademie, der sich hier in voller Reinheit geltend macht. Noch schlichter sind selbstverständlich die Nebenbauten des Schlosses, die in zwei Halbkreisen zum Garten überführen.

In Düsseldorf gehört derselben Richtung das Schloß Pempelfort an, eine im Mittelbau dreigeschoßige, an den Flügeln zweigeschoßige Anlage in den Formen der Pariser Schule, ein zierlich abgewogenes, aber nicht künstlerisch hervorragendes Werk. Aber auch sonst zeigt die ganze Stadt durchaus den Grundzug der französischen

Architektur, jene bescheidenen, in guten Verhältnissen, doch arm an Schmuck, in geraden Straßenlinien sich aufbauenden Bürgerhäuser, die im vollen Gegensatz zu dem alten Giebelhaus und der gothischen Höhenentfaltung deutscher Barockkunst stehen.

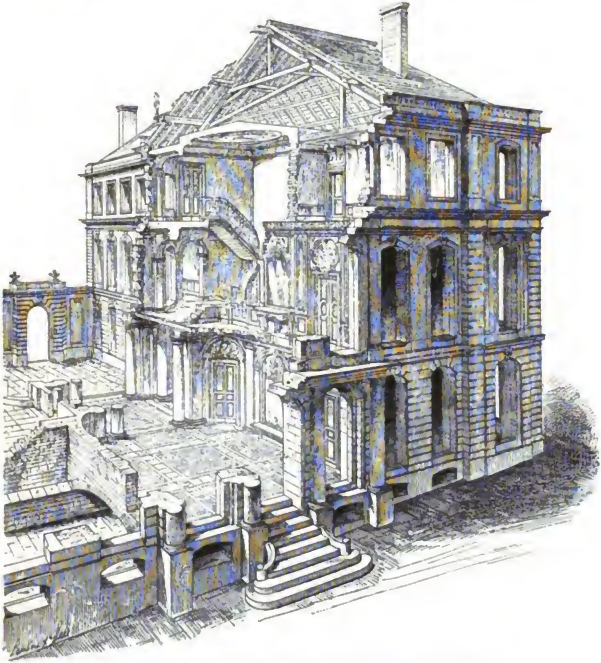


Fig. 161. Hôtel Mallet zu Genf. Perspektivischer Querschnitt.

Am strengsten erscheint Pigage in dem schloßartigen Schweizerischen Hause, jetzt russischer Hof zu Frankfurt a. M., dessen beide durch Gurtgesimse streng gegliederte Obergeschosse nur durch Relieftafeln oberhalb der stattlichen Fenster ausgezeichnet sind, während vier toskanische, den Balkon tragende Säulen das gequaderte Erdgeschoß

beleben. Das Vorhaus und die Marimortreppen in demselben sind sehenswerth.

Unter Pigage's Einfluß steht der in Paris gebildete *Peter Anton Verschaffelt* (geb. zu Gent 1710, † zu Mannheim 1793), welcher mit dem Bau des Zeughauses zu Mannheim (1777—1778) sich als Architekt versucht hat. Die Mitte des Baues nimmt ein mächtiges Thor ein, über dessen Giebel zwischen Löwen das herrschaftliche Wappen angebracht ist. Zwei gequaderte korinthische Pilaster, welche durch Parterre und zwei Obergeschoß reichen, umrahmen den Mittelbau. An den Flügeln liegt in dem hohen Giebel ein Zwischenstock, sind die kräftig gegliederten Fenster der Obergeschoße durch Lifenen, das Parterre durch Quader gegliedert. Derbe gequaderte Pilaster stärken die Ecken des Baues. Im Detail weicht Verschaffelt verschiedentlich von der französischen Regel zu kräftigerer Gliederung ab. Sein Werk ist zweifellos eines der bedeutendsten Bauten Mannheims.

Einzelne dieser französischen Meister kehrten im weiteren Verlauf ihres Lebens wieder nach Paris zurück. Wir lernten schon *François Blondel*, als dort vielfach beschäftigt, kennen. Vorher hatte er in Genf größere Aufgaben für seine Kunst gefunden. Das Hôtel de Mallet (Fig. 161) am Petersplatze ist das hervorragendste unter seinen dortigen Werken. Es liegt nach allen Seiten frei und ist mit drei Flügeln um einen kleinen Hof gruppiert. Raumvertheilung und Façaden-Anordnung sind reich und geschickt, namentlich die Haupttreppe von stattlichen Verhältnissen, das Ganze ein treffliches Beispiel für die Bauart jener Zeit. Befcheidener ist das Cramer'sche Landhaus in Coligny bei Genf und die Villa Lullin zu Jeanthon am Genfer See, deren reizender Garten und eigenartiges Façadenmotiv Theilnahme einflößen. Großes Geschick in Lösung des entwickelten Grundrisses zeigt schließlich ein für Genf bestimmtes Projekt zu einem Landhaus, dessen Stich uns mit den Darstellungen der genannten ausgeführten Bauten erhalten ist.

Aehnlicher Bauwerke giebt es in Genf noch eine ganze Anzahl, so in der Rue des Granges Nr. 2, 4 und 6, welche mit geringen Veränderungen nach einem Plan gebaut und im Grundriß den Pariser Wohnhäusern nachgeahmt sind. Rue des Granges Nr. 8 zeichnet sich durch seine stattliche Treppe und den etwas finsternen Grundzug seiner Architektur aus. Place de la Façonnerie Nr. 10 fiel mir als ein vierstockiges Wohnhaus mit bereits ziemlich wilder Rococo-Ornamentation auf, ein ähnliches rue de Rive Nr. 20, und ein stattliches Hôtel rue des Chanoines Nr. 13, sowie daselbst Nr. 11 (1706). Alle diese Gebäude unterscheiden sich kräftig von den älteren, derben Hochrenaissancebauten, mit stark betonten, wagrechten Linien, Arkadenhöfen, Loggien

unter dem Dach, welche vor 1700 in Genf üblich waren. Es zeigt sich die französische Schule auch im öffentlichen Bauwesen, wie denn das Palais de Justice (1707—1712) ganz mit den gleichzeitigen Jesuitenbauten — denn ein solcher ist es ursprünglich — in Straßburg übereinstimmt. Auch das Wohnhaus des großen Gegners des Ordens, die Villa Voltaire's zu Fernay, sei hier, als in demselben Stil gehalten, genannt.

Auch in Bern bemerkt man, daß der französische Geschmack jenen der Vorarlberger Meister bald in den Schatten stellte. Das Hauptgebäude dieser Richtung ist der zierlich, im Sinne der Pariser Hôtels um einen rechtwinkligen Hof aufgeführte Erlacherhof (1752).

Von den Werken eines zweiten, zeitweilig außerhalb Frankreichs thätigen Künstlers *Pierre Patte* (geb. zu Paris 1723, † zu Mantes 1812) weiß ich nur zu berichten, daß er das Schloß zu Zweibrücken entweder erbaut, oder doch eingerichtet hat.

Wie dieser ein Schüler Blondel's war, so gehört auch *Carl von Gontard* (geb. zu Mannheim 1738, † zu Berlin 1802) dieser Schule an, da er, obgleich zuerst unter *Sempier* und *Rudolf Heinrich Richter* in Bayreuth ausgebildet, später doch nach Paris reiste. Er begleitete den Markgrafen Friedrich von Bayreuth auf einer Reise nach Italien, Sicilien und Griechenland, und war bis 1765 in Bayreuth thätig, von wo er in Friedrichs des Großen Dienste übertrat. Seine hervorragenden Werke im Frankenlande sind wahrscheinlich das Schloß zu Bayreuth (1759—1763) und der Sonnentempel der Eremitage daselbst.

Das Schloß ist nicht aus einem Guß entstanden. Das Aeußere desselben macht in der Mehrzahl seiner Theile durchaus keinen Anspruch auf künstlerische Gestaltung, namentlich die Gartenseite ist arm an Reiz. Im Inneren zeigt sich schon überall die beziehungsvolle Nüchternheit und den Naturalismus des Rococo, wie sie die den französischen Einflüssen so zugängliche Schwester Friedrich des Großen, die Markgräfin Friederike Wilhelmine liebte. Der Speisesaal erscheint als Palmenwald. Zwischen den schlanken, vergoldeten Stämmen große Spiegel, darüber ganz naturalistisches Gezweige. Die Decke ist glatt, nur belebt von farbigen Vögeln, Drachen und Schlangen chinesirenden Geschmacks und in leichtem Relief. Ebenso ist das Gartenzimmer in eine offene Laube umgestaltet, deren Wand und über flacher Voute sich wölbende Decke ein gemalter Himmel bedeckt. Es fehlt auch nicht die Muschelgrotte mit phantastischen Wasserkünsten.

Dagegen sind die Wände des Audienzsaales des ersten Stockes nüchtern durch korinthische Pilasterpaare getheilt. Das Giebs wurde elegant, mit dem brandenburgischen Adler in den Metopen geziert, dar-

über eine breite Kehle mit zierlichem Rococo-Ornament angebracht, das Musikzimmer hat gar nur flache Füllungen, in welche von graziösem Ornament umflochtene Portraits eingefügt sind. Die Nüchternheit ist bereits weit vorgedrungen.

Der Sonnentempel mit feinen Anbauten gehört nicht weniger, als die Einrichtung des Bayreuther Schlosses dem schon in's englisch-sentimentale hinüberschwankenden Geschmack an. Er besteht aus einem mit einer Kuppel bekrönten Achteck, dessen Winkel außen durch gekuppelte, innen durch einfache, korinthische Säulen betont werden. Er fällt zunächst durch die Anwendung des Muschelwerks an allen Flächen der Fassade, ja selbst an den Säulenschäften auf. Unzweifelhaft wird durch diese eigenwillige Bildung ein phantastischer, farbig blendender, wenn auch nicht ein künstlerischer Eindruck erzielt. Das räumlich wenig ausgedehnte Innere ist ein Muster zierlicher Stukkarmorarbeit, namentlich sind die Supraporten im Relief gewandt durchgeführte Dekorativarbeiten. Auch an den im Halbkreis sich anlehnenden Arkaden der Orangerie ist das Muschelwerk überall verwendet. Der rein dekorative Grundgedanke des Baues macht es erklärlich, wie man vor die Arkadenpfeiler gekuppelte toskanische Säulen stellen konnte, welche nur eine Büste, und zwar unmittelbar über der gemeinsamen Kapitalplatte tragen.

Es geht über den Rahmen dieses Buches hinaus, die zahlreichen Einzelheiten des Parkes zu schildern, jenes Naturtheater, jene Statuengruppen, Kaskaden, Labyrinth voll schäferhaft-mythologischer Beziehungen. Wichtig sind nur die Eremitagen, nördlich von dem Hauptbau, welche die Markgräfin Friederike Wilhelmine so anschaulich schildert. Es handelt sich hier um eine Fortführung des Gedanken von Marly. Der Zug nach Ländlichkeit war ungleich lebhafter geworden. Die Wohnungen für die einzelnen Kavaliere und für die Fürstlichkeiten selbst waren ganz in diesem Sinne ausgestattet. Während Ludwig XIV. selbst in der Einsamkeit die Merkmale der fürstlichen Würde nicht missen wollte, suchte man hier die einfache Menschlichkeit, wenigstens durch die Hütte darzustellen, Rousseau's Träume in einem Fürstenparke zu verwirklichen. Die Hütten liegen in einem englisch geordneten Walde, während alle anderen Gartentheile französisch gegliedert sind, zwar nicht im großen Sinne Lenôtre's, sondern mehr als zahlreiche Einzelbilder, doch stets nach architektonischen Grundfätzen sich aufbauend. Es ist ein Ringen zwischen den beiden sich ablösenden Naturauffassungen, welches den Sieg englischer Sentimentalität bereits ankündigt.

Im Jahre 1765 kam Gontard nach Berlin. Dort trat er bereits Ge-

noßen aus Blondel's Schule, *Legeay* als vorzugsweise beschäftigten Architekten an. Die baugeschichtlichen Verhältnisse in der Hauptstadt Friedrich des Großen hatten sich stätig im Geiste der Pariser Schule fortentwickelt. Beide französischen Meister fanden den Boden für ihr Wirken bereits völlig vorbereitet.

In Berlin kam die Pariser Akademie, wie sie durch Hardouin-Mansart vertreten war, durch einen glänzend begabten deutschen Meister zur Anerkennung, durch *Georg Wenceslaus von Knobelsdorff* (geb. zu Kuckädel 1699, † zu Berlin 1753). Zwar hatte derselbe bei einem deutschen Architekten, *Kemmeter*, den ersten Unterricht genossen. Aber schon sein erster Bau, ein Apollotempel im Garten von Rheinsberg, sowie der spätere Ausbau des Schlosses selbst (1757), zeigen ihn als französischem Wesen in Gedanken und Form zuneigend, welches am Hofe des Kronprinzen Friedrich begeisterte Huldigung fand. Bald nach dem Regierungsantritt seines hochgeborenen Freundes ging er nach Paris, um dort seine Studien zu machen. Später sah er auch Italien. Seine Skizzenbücher, welche das Hohenzollernmuseum bewahrt, lehren, welchen Werken er sein Studium widmete. Die Bauten *François Mansart's*, das Invalidenhaus in Paris, die Dogana und die Bibliothek in Venedig, findet man in zierlichen Aufnahmen. Mit größtem Eifer vertiefte er sich in die klassische Formenlehre der Außenarchitektur, mit wahrer Begeisterung aber in jene Rococoformen, die von *Lassurance* bis *Briseux* Paris beherrscht hatten. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde er der beste Verwirklicher der Kunstabsichten seines großen Königs und der Lehre des jüngeren Blondel. Am Charlottenburger Schlosse baute er das sogenannte „neue Schloß“ (1740–1742), einen langgestreckten Flügel von einfacher, etwa dem Grand Trianon verwandter Architektur, in dessen Innerem, namentlich in der „goldenen Galerie“, er die Kunst der französischen Dekorateure mit feiner Hand nachbildete. Ja es gelang ihm mit Hilfe Pariser Kräfte, Zimmerausstattungen zu schaffen, die man selbst am Hofe Ludwigs XV. für formvollendet gehalten haben würde. Er hielt sich beispielsweise ungleich freier von örtlichen Einflüssen, als selbst der Franzose Cuvilliers es in München that. Aber doch ist seine Kunst von der Pariser verschieden. Sie hat vor allem ungleich mehr naturalistische Motive. Die Pflanzenwelt, die schon Schlüter in die Dekoration einführte, wird von ihm mit Vorliebe und naturgetreu behandelt. Seinem Ornament fehlt das Struktive fast gänzlich. Es ist den Wänden angeheftet, ohne jeden anderen Grundsatz, als den der

Wirkung. Er vertheilt die Maßen der Wandfläche, wie der Maler jene des Bildes. Sein Schnörkelwerk ist völlig frei gezeichnet.

Ganz diesem Geiste entspricht sein Umbau des Stadtschlosses in Potsdam (1745 begonnen). Er gab ihm weitere Gelegenheit, seine dekorative Meisterschaft darzulegen, von der auch zahlreiche ornamentale Entwürfe in den Skizzenbüchern zeugen. Das Arbeitszimmer des Königs, der Bronzesaal, das Konzertzimmer und das Schlafzimmer sind, jedes in feiner Art, Meisterwerke frei spielenden Rococo's. In dem großen Festsaal, welcher majestätisch wirken und bei dem Vorhandenes benützt werden sollte, zeigt sich Knobelsdorff minder glücklich. Sehr bedeutend sind die Façaden des Schlosses. Nicht etwa um der Mannigfaltigkeit ihrer Gedanken willen, sondern wegen der Uebertragung der Säulenarchitektur auf mehrgeschossige Bauten, wie sie bisher in Deutschland noch nicht üblich geworden war. Die Bedeutung des Erdgeschosses ist thunlichst zu der eines Sockels herabgesetzt, die beiden Obergeschosse faßt ein System korinthischer, in Verhältniß und Form trefflich nach der Regel gebildeter Säulen oder Pilaster zusammen. Die Behandlung ist feiner, minder schematisch, als etwa jene an Boffrand's Bauten, der klassicistische Wille stärker und unmittelbarer, als bei den gleichzeitigen Franzosen, englische Motive mischen sich schon mit den Pariser Grundformen.

Dagegen wahrte sich Knobelsdorff im Dekorativen die heitere Rococo-Stimmung. Ganz durchdrungen von dieser ist die anmuthige Säulenreihe am Lustgarten des Potsdamer Schlosses (1748), gegen die Havel zu, mit ihrem reichen bildhauerischen Schmuck. Namentlich offenbart sie sich aber an des Königs Lieblingschöpfung, an Sanssouci (1745 begonnen). Dieser Bau zeigt den König noch ganz in der Geschmacksrichtung der Franzosen. Die innige Verbindung des Schlosses mit der Natur war Vorbedingung. Es hat keinen Sockel, das einzige Geschoß erhebt sich nur drei Stufen über den Boden. Anlage, Raumvertheilung u. s. w. entsprechen vollständig der Lehre des Daviler und Briseux. Aber die Natur, mit welcher Friedrich II. in Verbindung treten wollte, war nicht die gemeine Landschaft, sondern eine künstlerisch geordnete. Daher schuf er einen mächtigen Terrassenbau, ordnete er Treppen und Balustraden, Säulengänge und andere Hilfsmittel zur architektonischen Gliederung der Umgegend an, um in allen Theilen zu offenbaren, hier habe die Kunst die Natur in Pflicht genommen, hier herrsche ein verfeinerter Genuß der als roh verachteten, ungebändigten Natur. Wenn sich Friedrich's Schwester, englischen Empfindungen folgend, in Hütten zurückzog, um dort von einer Besserung des Menschengeschlechts durch die von Rousseau gepredigte Rück-

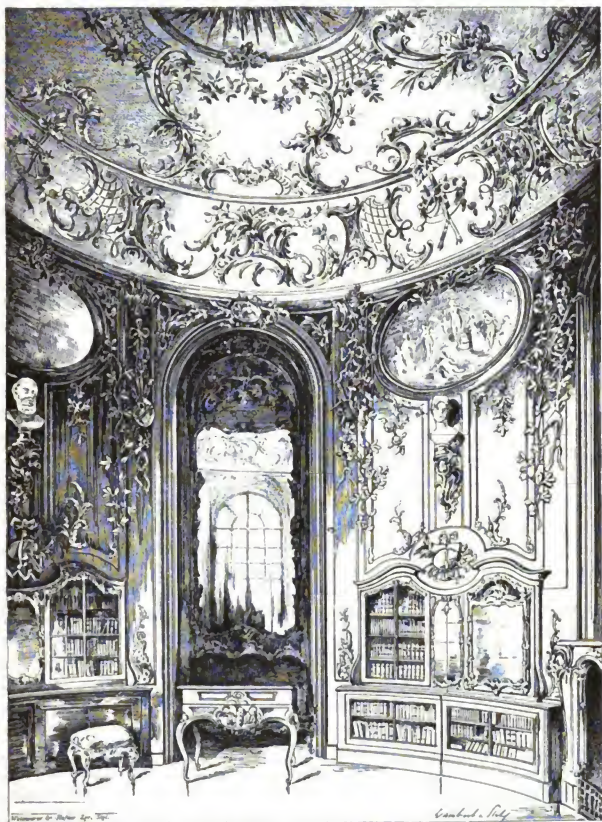


Fig. 162. Schloss Sanssouci bei Potsdam, Bibliothekszimmer.

kehr zu ländlichen Verhältnissen zu träumen, so konnte der große König, gewohnt zu herrschen, sich doch nicht verlagern, der Umgebung feines

Lieblingsstüzes, welcher er sich anvertraute, noch im Sinne des unumschränkten Königsthums, wie Ludwig XIV., den Stempel seines Willens zu verleihen. Er kam über den Bau in Streit mit seinem Architekten, dem das architektonische System vor allem am Herzen lag, der darauf drang, dem Bau Verhältnisse, einen Sockel, eine stattliche Ordnung zu geben, während dem König die Bequemlichkeit zumeist am Herzen lag. *Dietrichs* und später *Boumann* mußten daher den Aufriss von Sanssouci schaffen, der nicht eben Bedeutendes bietet. Knobelsdorff dagegen entwarf die Inneneinrichtung, vielleicht das feinste, anmuthigste Rococo, welches in Deutschland hervorgebracht wurde (Fig. 162). Auch in diesem offenbart sich der merkwürdige Zwiespalt in des Königs Natur. Er, der seine Kleidung vernachlässigte, der seinen Menschenstolz auch auf dem Thron wahrte, der erst ein ganzer Mann und dann ein großer Herrscher war, ein ernster, von den Kleinheiten der Welt abgewendeter Denker — er liebte den sprühenden Witz und liebte es, in Räumen zu leben, welche an Formenanmuth und an kokettem Reichtum einen Gegensatz zu seiner schlichten Erscheinung boten. Sein Kleid, die ihn dicht umgebende Hülle war soldatisch männlich; Entschädigung für die selbst auferlegte Enthaltfamkeit bot ihm die weitere Hülle, welcher er die Formen jenes bequemen Daseins gab, das er sich im Leben versagte. Von Knobelsdorff ist auch der ovale Hauptaal mit seinen sechzehn freistehenden Säulen, in welchem die strengeren, architektonischeren Neigungen des Architekten schärfer denjenigen des Königs gegenüber hervortreten.

Das für Knobelsdorff's künstlerische Neigungen am meisten bezeichnende Werk ist aber das Berliner Opernhaus (1743). Er ließ zur Bearbeitung des Planes *Kent's* Herausgabe des Palladio aus England kommen und wollte einen Tempel des Apollo errichten. Es begann die Zeit der sentimentalen Nebengedanken in der Kunst auch für Deutschland, das Streben, die Dinge nicht darzustellen als das, was sie sind, sondern als ein Geistreicheres, dessen Gedanke durch sie angeregt werden sollte. So war die Bühne der Oper als Cella eines korinthischen Säulentempels angeordnet und konnte, wie schon in Cuvilliers' Residenztheater in München, der Zuschauerraum mit ihr zu einem Saale vereint werden. Dieser nun war durch allerhand bedeutungsreiche Gestalten, Satyren etc. gegliedert, welche ihn als den Tempelvorraum kennzeichnen sollten. Das Äußere entsprach in seiner Schlichtheit dem Tempelgedanken. Namentlich durch die große Giebelhalle wurde derselbe angeregt. Die Formen sind auch bereits vollkommen englisch. Selbst die gewandlosen Nischen, dieses letzte Zeichen ermüdeten Formgefühles, treten schon auf. Das Opernhaus ist der erste Beweis des völligen Sieges

des englischen Palladianismus über die Franzosen, welche sich vom Rococo nicht frei zu machen verstanden.

Freilich war es auch nur ein erster Versuch. Denn hinsichtlich der Gartenanlagen war zu Zeiten des großen Königs der Geschmack Frankreichs noch maßgebend. Knobelsdorff legte den meisterhaft durchgebildeten Thiergarten von Berlin noch in vollkommen geometrischen Linien an, er errichtete in den Potsdamer Parks Schmuckanlagen, Thore, Grotten, Statuengruppen u. f. w., welche ganz den Geist von Versailles widerstrahlen.

Auf eines sei bei der Schilderung des kunstgeschichtlich so merkwürdigen Mannes hingewiesen. Er war, wie seine Skizzenbücher überzeugend lehren, ein Zeichner von feiner und sicherer Hand. Aber er war kein schulmäßig gebildeter Architekt. Seine Sache war es nicht, Grundriß und Aufriß im Einzelnen in Uebereinstimmung zu bringen, er gab nur im Großen die Ideen, deren Ausführung er anderen überließ. Wenn auch nicht als Dekorateur, so war er doch als Architekt Dilettant. Seine Façaden, namentlich seine Säulen machen alle den Eindruck, als wären sie nach dem Lehrbuch aufgezeichnet. So eigenartig seine Details im Inneren sind, seine Rocaillen und Kartuschen, seine Vertäfelungen und Stukkdecken, so schematisch ist das Äußere. Knobelsdorff zeigt sich auch hierin als ein Geistesverwandter Kent's, des großen englischen Dilettanten, wie in der Eigenschaft als mittelmäßiger Maler. Auch ihm war der dem Bau beigelegte Gedanke wichtiger als die Form. Dem eigentlichen Können in der Architektur — und das Wort Kunst kommt doch von Können — hat diese geistreiche Auffassung fast eben so tiefe Wunden geschlagen, als die Verachtung des Reichthums der Form. Jene nahm den Gebilden die freudige Kraft, diese den geistigen Werth. Die Architektur, die als selbständiges Wesen lebendig gewirkt hatte, wurde zur schattenhaften Allegorie fern abliegender Gedankenreihen verwässert! Sie war nicht mehr etwas, sondern sie bedeutete etwas. Nirgends hat diese Denkart tiefer gewurzelt, als im philosophisch ästhetisirenden Deutschland. Erst Semper stellte das männlich befreiende *fori* wieder in sein Recht!

Einer freilich hatte es schon früher ausgerufen, in aus tiefem Herzensgrunde hoch aufjauchzendem Tone des Psalmen. Der junge *Goethe*, als er sich gegen „die weiche Lehre neuer Schöneheitelei“ erhob und die „charakteristische Kunst als die einzig wahre“ pries. „Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, ja unwillend alles Fremden . . . ist sie ganz und lebendig.“ Das schrieb der Jüngling, als er 1772 mit frischen Sinnen die Macht des Straßburger Müntzers auf sich wirken ließ und „unverzärtelt durch

kränkelnde Empfindung die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen“ fühlte. Später beugte er selbst sich der zeitgenössischen Aesthetik und deren Regeln!

Die Folge von Knobelsdorff's Wirken und des Königs Neigungen war der völlige Sieg der klassicistischen Grundsätze. Der bevorzugte Architekt der Folgezeit war *Carl von Gontard*, der die Aufsicht über den Bau des Schlosses Friedrichskron zu Potsdam erhielt (Fig. 140). Von ihm ist am Aeußeren wohl nur die Ausbildung der Kuppel. Neuschuf er aber die sogenannten Communs (1765—1769), jene großartigen, den Hof abschließenden Bauten, deren merkwürdigste Eigenschaft ist, daß sie keinen eigentlichen Zweck haben. Ganz dieselbe Eigenschaft trifft man an den größten Bauten Gontard's in Berlin, den Thürmen am Gensdarmenmarkt (seit 1780). Beides sind rein dekorative Schaustücke, wie sie von gleicher Größe und formaler Schönheit selten geschaffen wurden.

Was aber Gontard vor Knobelsdorff im Geiste der Zeit auszeichnete, ist, daß er mit dem Rococo gebrochen hatte. Er schreitet von seinem Lehrer Blondel zur Kunst des jüngeren *Gabriel* und *Soufflot* vor, die er, eingedenk seiner Bayreuther Lehrzeit, immer noch mit einem Reste barocken Empfindens mischt. Namentlich tritt dies an den großartigen Communs auf, Bauten von einer dekorativen Wirkung, die sich mit jener der Entwürfe zu einem Prachtplatze für Ludwig XV. vergleichen läßt. Namentlich die mittlere Säulenhalle mit ihrem kuppelbekrönten Triumphbogen von 1769 erinnert an die Entwürfe *Aubry's* und anderer Pariser vom Jahre 1753. Die Eckbauten mit breiten Säulenhallen über hohem Sockel, schönem Giebelvorbau und bescheidener, achteckiger Kuppel erinnern dagegen wieder in ihrem verfeinerten Palladianismus an England. Der Künstler schwankte zwischen den großen Strömungen der Zeit um so mehr, als sein Vaterland selbst sich dem großartig anwachsenden Geistesleben des Inelreiches in Politik und Dichtung mit steigendem Eifer zuneigte.

Dies offenbart sich in den meisterhaft entworfenen Kuppelthürmen am Gensdarmenmarkt, deren Vorbilder am Hospital zu Greenwich stehen. Hier fehlt das Barocke gänzlich, die Architektur ist bereits rein palladianisch. Die matte Bildung des Ornamentes und die der Schneidigkeit entbehrende Profilierung, die leere Größe der Motive, namentlich die Giebelfelder sind bezeichnend für den Entwurf, dem nur die hellenische Feinheit fehlt, um zu den vollendet klassicistischen Bauten gerechnet werden zu können.

In leichterem, spielerender Handhabung der klassicistischen Formen die Kolonnaden der Königsbrücke zu Berlin (1777)

das von Kent aufgegriffene, einst von Palladio für die Rialtobrücke geschaffene Schmuckmotiv mit praktischen Zwecken vereinigt. Die obelischenartigen Bekrönungen in schöner Zeichnung haben diese Hallen mit denjenigen der Communs gemein. Die Kolonnaden an der Spittelbrücke sind trockener gestaltet, strenger im Entwurf, schlaffer im Detail. Im Freundschaftstempel des Potsdamer Parkes und anderer Bauten offenbart sich Gontard bereits als angefleckt von der modisch werdenden, beziehungsreichen Empfindungswelt.

Im Hofhalte des Prinzen Heinrich herrschte diese bereits vollständig: Der Garten von Rheinsberg mit seinem Pharos, seiner Eremitage, dem Grabe Virgils, dem Jupitertempel, dem chinesischen Haus u. a., zeigt Chambers' Theorien auf Deutschland übertragen. Minder scharf tritt der englische Einfluß an den Werken von Gontard's Schüler, *Georg Christian Unger* (geb. zu Bayreuth 1743) hervor, dessen Bauten noch oft reine Rococostimmung zeigen. So die stättliche Galerie zu Sanssouci, die jener im Schloß Versailles nachgebildet ist, die Erweiterungsbauten von Monbijou in Berlin, die Kolonnaden der Jägerstraße und Spandauer Brücke daselbst, das Schloß Bellevue im Thiergarten und andere mehr, in denen die Formen der Gontard'schen Kunst mit Geschick und oft mit Anmuth, doch ohne eigene Erfindung verwerthet werden. Sein bedeutendstes Werk ist das Palais der Lotteriedirektion in Berlin (um 1780), das zwar durch den starken Wechsel der Motive etwas zerrissen erscheint, aber doch bei reicher Detailbehandlung stättlich wirkt.

Georg Friedrich Boumann Sohn (geb. zu Potsdam 1757) baute endlich nach *Unger's* Zeichnung die Berliner Bibliothek (1775—1780) nach dem Vorbilde von *Fischer von Erlach's* Wiener Hofburg. Es mag nicht sein Wunsch gewesen sein, dieses stark barock empfundene, im Grundriß stark geschwungene Gebäude in den Tagen des zum Siege dringenden Klassicismus zu schaffen, sondern der des Königs, der sich in Kupferwerken nach Vorbildern umfah, und den des großen Wiener Meisters Schöpfungen entzückt haben mochten, obgleich seit ihrer Planung ein ereignißreiches Halbjahrhundert dahingegangen war.

In Oesterreich kam die französische Kunstrichtung ungleich später auf. Namentlich die großen Barockmaler waren es, welche den Geschmack an den im Norden nur zu früh in die Acht der Regellofigkeit verfloßenen nationalen Geschmack hochhielten und selbst in einer Zeit vertheidigten, als in Italien der Umschwung sich schon vollzogen hatte. Doch fand auch hier das Rococo zugleich mit dem Klassicismus

Eingang. Dr. Ilg machte mich darauf aufmerksam, daß die Akademie der Wissenschaften zu Wien auch dem Architekten *Jadot d'Issey* zugeschrieben werde, also jenem *Jean Nicolas Jadot*, dem wir als Architekten des nachmaligen Kaiser Franz I. bereits in Lothringen und Toskana begegneten. Von ihm soll eine schöne Treppe in der Wiener Burg sein. Unter der Regierung der Kaiserin Maria Theresia begann der innere Ausbau einer Reihe von großen Schlössern, der sich durch ein eigenartiges, etwas unruhig flatteriges Rococo auszeichnet. Wer die Meister dieser meist sehr eleganten, aber etwas schematischen Arbeiten waren, vermag ich nicht anzugeben. Den Gipfel des Reichthumes erreichen sie im Schloß Schönbrunn, dessen Außenarchitektur seit 1744 jene glatte und nüchterne Formenrichtigkeit erhielt, in der es sich jetzt darbietet. Als Architekten werden *Nicolaus Pacassi* und *Valmagini* genannt. Nur an der etwas barockeren Hofseite des mächtigen Baues scheinen sich alte Motive aus der Zeit *Fischers von Erlach* erhalten zu haben. Im Inneren ist ein außerordentlicher Reichthum entfaltet, wenngleich Weiß und Gold die farbige Dekoration meist verdrängen. Aber das geistreich gezeichnete Rahmenwerk, die Hinneigung zu chinesischen und orientalischen Schmuckarten sind charakteristisch für das Eingreifen französischer Anschauungen.

Die etwas kalte, aber großartige Art des Entwurfes, welche am Aeußeren sich geltend macht, wiederholt sich in der mächtigen Burg zu Ofen, einem Bau von den größten Verhältnissen, der aber nicht seiner unvergleichlich schönen Lage entsprechend gegliedert wurde. *Fischer von Erlach* d. Aelt. begann ihn, während der Hofarchitekt *Franz de Paula Hildebrandt* ihn unter der Kaiserin Maria Theresia vollendete. Trockener noch und bei einzelnen gut ausgedachten und großen Motiven, wie die Prager Burg, fast ohne Relief, ist die Burg zu Innsbruck (1766–1770) von Major *von Walter*. Ebenso ist das Innere, das einige sehr große Räume beherbergt, von einem ziemlich leeren Rococo, welches etwa an jenes des Brühl'schen Palais in Dresden erinnert.

Auf eine Darstellung der ganzen Kunstperiode vermag ich mich, angesichts des fast völligen Mangels von Vorarbeiten, nicht einzulassen. Selbst über den berühmtesten Meister jener Zeit, *Johann Ferdinand Hohenberg von Hetzenberg* (geb. zu Wien 1732, † 1790), weiß ich nur wenig zu sagen. Sein Gloriette zu Schönbrunn (1775), ein überaus wirkungsvoller Arkadenbau auf der Berghöhe, welche die Parkanlage abschließt, zeigt ihn als einen Meister, der malerisch und zugleich monumental zu empfinden wußte. Ich kenne kaum ein glücklicheres, freieres Werk dieser Art. In der Anlage der „römischen Ruine“, des S und anderer Prunkstücke des noch ganz nach französischen

Grundfätzen, in mächtiger Ausdehnung angelegten Gartens, zeigen sich die Anfänge der durch Kaiser Josef II. nach Wien übertragenen neuen Geistesrichtung auch im künstlerischen Leben. Die meisten mir bekannten Werke Hohenbergs gehören schon ganz der neuklassischen Richtung an.

Länger noch erhielt sich das barocke Grundempfinden im Kirchenbau Ungarns. Auch hier kenne ich nur Einzelnes, Zusammenhangsloses. Die Klosterkirche von Zorna mit ihrem eigenartigen Thurm (1823), der große, in kräftiger Hochrenaissance erbaute Dom von Steinamanger (1797), das benachbarte Bischofspalais (1781) sind Beweise, wie die Formen etwa des *Jurara* und *Serrandoni* im fernen Osten nachwirkten. Der letzte Ausläufer dieser künstlerischen Strömung ist der großartige Dom zu Gran (1821—1856) von *Kühnel*.

Etwas klarer spiegelt sich der Uebergang zum Neuklassicismus im Westen Deutschlands wieder, wo sich die Wandlung an den Namen des Architekten *Franz Ignaz Michael Neumann* (geb. zu Würzburg 1726, † 1755) knüpft, welcher in Paris sich unter *Leroy* ausgebildet hatte. An ihm ist namentlich der Umstand auffällig, daß er von vornherein sich dem Studium der Gothik zuwendete.

Der Wiederaufbau des Domes zu Speyer nach der Zerstörung im Jahre 1689, gab zuletzt noch einmal den deutschen Barock-Architekten des Rheinlandes Gelegenheit, ihr Können zu entfalten. Als bald nach seiner Zerstörung hatte König Ludwig XIV. 100000 Livres zur Wiederherstellung desselben bewilligt, wurden die drei Chöre soweit erneuert, daß Gottesdienst in demselben abgehalten werden konnte. Im Jahr 1713 wurde der erste Plan zum Umbau gemacht, doch erst nach dem Tode des Schönborner Bischofs, Damian Hugo, begann das Planen für das gewaltige Werk ein stätiges zu werden, als dieser durch bedeutende Legate für diesen Zweck seinen Baueifer noch im Testament bethätigt hatte. Schon 1737 hatte sein Bruder Franz Georg, Kurfürst von Trier, sich erboten, aus eigenen Mitteln die Stätte der deutschen Kaisergräber aus ihrem unwürdigen Zustand zu befreien, und auf Vorschlag des Speyrer Domkapitels von dem greisen *Balthasar Neumann* sich einen Plan machen lassen; nun, nachdem die Legate flüßig geworden, betrieb er das Werk mit wachsendem Eifer. 1751 untersuchte Neumann die Fundamente des Baues und erklärte, denselben für 100000 fl. herstellen zu wollen, doch noch waren die Pläne nicht fertig, als ein Blitztrahl abermals bedeutende Theile der Ruine vernichtete, ja 1752 wurde der in's Schwanken gerathene Nordwestthurm abgetragen.

1753 endlich trat ein Ausschuß zusammen mit dem Auftrage, den Bauplan endgültig feitzustellen, bei welchem die ersten Meister der geistlichen Höfe mitwirken: *Leonhard Stahl*, der Baumeister des Hochstifts Speyer, Oberst *J. A. von Thomann* aus Mainz, General *J. C. von Schlaun* aus Münster, der Leiter der Bauausführungen am Dom zu Speyer zwischen 1744—1747, der kurpfälzische Oberbaudirektor *Pigage* aus Mannheim und endlich *Neumann* aus Würzburg. *Pigage's* Vorschlag wurde verworfen, Thomann legte einen Plan für die Erneuerung der Hauptkuppel vor, den Schlaun mißbilligte. Man einigte sich auf den Entwurf Stahl's, und wirklich wurde 1755—1759 die Kuppel aufgebaut und der Stiftschor umgebildet. Schlaun und Stahl leiteten diese Arbeiten.

Aber die Zeitverhältnisse unterbrachen abermals die Bauthätigkeit, und erst 1770 wurde dieselbe von neuem mit regem Eifer aufgenommen. Wieder traten beim Regierungsantritt des Bischofs Damian August Philipp Karl, Grafen von Limburg-Styrum, 1770—1797 jene Architekten zusammen, nur fehlte *Pigage*, und war an *Neumann's* Stelle, auf Wunsch des Kapitels, sein Sohn getreten. Sie reichten 1772 ihre Pläne ein. Thomann beabsichtigte, den Dom auf die alten Grundmauern zu errichten, zwei Westtürme herzustellen und die Vorhalle abzutragen, während Neumann den unteren Stock derselben zu belassen, sie um zwei Stockwerke zu erhöhen, mit vier Pyramiden auf den vier Ecken und neuen Quadermauern im Inneren zu besetzen, sowie mit einem neuen Frontispiz und zwei Glockenthürmen zu versehen wünschte. Der Fürstbischof August und das Kapitel entschieden sich für letzteren, so daß im Frühjahr 1772 am Bau begonnen werden konnte, nachdem auch Schlaun seine Zustimmung zu den Plänen gegeben, der tief gekränkte Thomann aber die feinen behufs Veröffentlichung zurückgefordert hatte. Die Nachwelt solle zwischen ihm und seinem glücklicheren Gegner entscheiden. Im Jahr 1778 war der Wiederaufbau des Domes nach *Neumann's* Angaben vollendet.

Bekanntlich blieb derselbe nur auf kurze Dauer erhalten. Seit 1822 wurde *Neumann's* gewaltfam geistreiches, künstlerisch unbefriedigendes Werk entfernt und der Dom durch König Maximilian I. stilgerecht erneuert, d. h. gemäß der Auffassung, welche sein Jahrhundert — oder Jahrzehnt — vom Mittelalter hatte: *Schraudolph* malte es mit modern empfundenen Fresken aus. Wir wollen hoffen, daß das 19. Jahrhundert bei seinen Nachfolgern mehr Gerechtigkeit finden werde, als es das 18. bei uns erfuhr, und daß nicht wieder nach wenig Jahren, das was tüchtige Meister für ihr bestes Werk, für das Ergebnis ernster Arbeit hielten, als müßige Spielerei von der folgenden Künstlerperiode entfernt werde. Gewiß hatte aber die Eigenart des Rococo nicht weniger

ihre historische Berechtigung, wie das doch nie zu wahrer Befriedigung führende Anempfindeln der Modernen.

Dagegen erhielt sich des jüngeren Neumann's Bekrönung auf dem Vierungsthurm des Domes zu Mainz¹⁾, welcher 1770 nach ähnlichen Kämpfen aufgeführt wurde. Die geistvolle Weise, mit der der Künstler sich mit der Gothik abfand, ohne seinen eigenen Stil völlig zu verläugnen, die von feinem Kunstepfinden zeugende, dem Bau trefflich angemessene Umrißlinie seines zierlich reichen Helmes, haben jederzeit Anerkennung gefunden.

Uebrigens war Neumann nicht der einzige Baumeister, der sich dem englisch empirischen Sinne angeschlossen, indem er an gothischen Bauten gothisch zu ergänzen suchte. In den Jahren 1772—1778 that *Johann Georg Götz* das Gleiche am Straßburger Münster. Er begann also sein Werk in dem Jahr, in welchem der junge *Goethe* seinen berühmten Aufsatz „Von Deutscher Baukunst“ schrieb — gewiß kein zufälliges Zusammentreffen.

Als ein selbständiges Werk des jüngeren Neumann ist noch die Deutschhaus-Kirche zu Nürnberg zu nennen. Hier baut er im Stil des Pariser Klassicismus, und zwar erscheint sein Kuppelbau großförmig und leer, in einer ganz aller Individualität entkleideten Kunst gehalten.

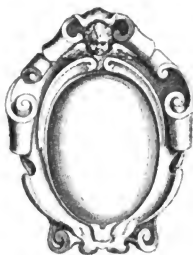
Nahe verwandt diesen späteren Bauten Neumann's zeigen sich die des *Niclas Schedel von Greifenstein* (geb. zu Waidhaus 1752, † 1810) und des *Friedrich Ludwig Skell* (geb. zu Weilburg 1750, † zu München 1820), Architekten, welche in München unter Kurfürst Max Josef IV. wirkten. Letzterer wurde schon 1773 zu *Brown* und *Chambers* gesendet, um dort neben der Gartenbaukunst jene der englischen Architektur-Auffassung zu studiren. Dagegen zeigte das Max-Josefs-Thor des ersteren (1805) noch Nachklänge der Rococozeit.

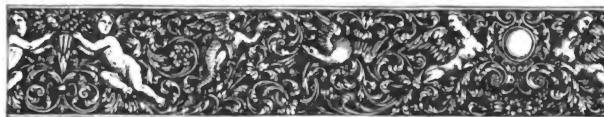
Die Kunst entwickelt sich nicht sprunghaft. Jeder Abschnitt ist willkürlich. So auch der, mit dem ich dieses Buch abschließen will. Die Berechtigung zur Trennung sehe ich darin, daß nun erst nach einem Ringen von einem Viertel-Jahrtausend der Sieg des Palladianismus völlig entschieden ist, daß nun in allen mir bekannten Theilen Europas die Baukunst gleichmäßige Gestaltung erhält. Kein Stil war so international, wie die letzte Stufe des latinisirenden Klassicismus, wie auch keine Zeit der Dichtung und der Wissenschaft sich so sehr durch alle

¹⁾ Fr. Schneider, der Dom zu Mainz, Berlin. 1886.

Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland.

Kulturstaaten verwandt zeigt, wie jene der Aufklärung. Was in England die Brüder *Adams* und *Wyatt*, in Frankreich *Contant*, *Soufflot*, *de Wailly*, *Gondonin*, *Clérissseau*, *Chalgrin*, *Leroy*, *Antoine*, *Vignon* und die Architekten des Kaiserreiches, in Belgien *Davez* und *Guimard*, in Rußland *Quarenghi*, *Rossi* und *Montferrand*, in Italien *Piranesi*, *Albertoli* und *Simonetti* erstrebten und schufen, das fand in Deutschland durch *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf*, *Johann Gottfried Langhaus*, *Michael d'Yrnard*, *Grandjean de Montigny*, *Heinrich Christof Jussow*, *Friedrich Weinbrenner*, *Friedrich Gilly*, *Franz von Thurn*, *Karl von Fischer* und *Ferdinand von Fischer*, *Georg Ludwig Friedrich Laves*, *Peter von Nobile* u. A. Aufnahme und Fortbildung zu jenem Stil, als dessen Vollender wir *Soane*, *Percier* und *Fontaine*, *Klenze* und *Schinkel* verehren.





Orts-Verzeichniss.

Admont.

- Alpe Kaißerau [156.](#)
- Lusthaus [155.](#)
- Schloß Röthelstein [154.](#)
- Stiftskirche [154.](#) [155.](#) [260.](#)

Ahaas.

- Schloß [364.](#)

Alne.

- Abtei [96.](#)

Altona.

- Hauptkirche [76.](#) [436.](#)

Amsterdam.

- Lutherische Kirche [96.](#)

Aniras (Ambras).

- Kirche [267.](#)

Annaberg.

- Kirche [16.](#)

Ansbach.

- Gefandtenhaus [460.](#)
- Gumbertuskirche [460.](#)
- Jägerhaus [450.](#)
- Kaserne [450.](#)
- Orangerie [458.](#)
- Schloß [173.](#) [256.](#)

Arnstadt.

- Kirche [83.](#)

Arzl.

- Kirche [267.](#)

Aspersdorf.

- Dorfkirche [111.](#)

Augsburg

- Barfüßerthor [40.](#)
- Barfüßlerkirche [119.](#)
- Dom [118.](#)
- Frauenthor [40.](#)
- Haus Jacobstraße K [L. 288.](#)
- Ludwigstraße D [161.](#) [288.](#)
- Ludwigstraße D [162.](#) [288.](#)
- Ludwigstraße D [219.](#) [288.](#)
- Maximilianstraße B [14.](#) [288.](#)
- von Stetten'sches [288.](#)
- Welferstraße D [278.](#) [288.](#)
- Hôtel zu den drei Mohren [287.](#)

Kreuzkirche [40.](#) [48.](#) [118.](#)

Moritzkirche [119.](#)

Rathhaus [36.](#) [38.](#)

Schlachthaus [38.](#)

Theater der Jesuiten [118.](#)

Weberhaus [40.](#)

Zeughaus [38.](#)

Augustusburg.

Schloß [46.](#)

Bamberg.

Benediktinerkloster Michelsberg [122.](#) [132.](#)

Dietrichspital [171.](#)

Gymnasium [171.](#)

Haus Concordienstraße [28.](#) [158.](#)

Alte Judenstraße [128.](#)

Jagdzeughaus [132.](#)

St. Jakobskirche [148.](#)

Jesuitenkollegium [28.](#)

Julius-Spital [172.](#)

Karmeliterkirche [123.](#)

Marquardburg [172.](#)

St. Martinskirche [28.](#) [185.](#)

Münze [171.](#)

Neumünster [173.](#)

Rathhaus [158.](#)

Siefanskirche [171.](#)

Banz.

Klosterkirche [203.](#) [124.](#)

Barby.

Schloß [179.](#)

Wohngebäude [106.](#)

Bautzen.

Bürgerhaus zum Schiff [402.](#)

Bayreuth.

Schloß [58.](#) [143.](#) [469.](#)

Eremitage [185.](#) [469.](#)

Schloßthurm [105.](#)

Benediktbeuren.

Kirche [308.](#)

Benrath.

Schloß [466.](#)

Berlin.

- Bibliothek 477.
 Friedrichshospital 420.
 Hauser: Behrend'sches 421.
 Isaac'sches 421.
 Kameke'sches Gartenhaus 380.
 Keller'sches 421.
 Kirchen: Dom 116.
 Dorotheenkirche 108.
 Garnisonkirche 114.
 Hedwigskirche 423.
 Jerusalemkirche 114.
 Kirchen auf dem Gensdarmen-
 markt 114, 176.
 Parochialkirche 74, 113, 114.
 Petrikirche 421.
 Sophienkirche 421.
 Waisenhauskirche 114.
 Kollegienhaus 420.
 Kolonnade der Jägerstraße 477.
 Kolonnaden der Königsbrücke 476, 477.
 Moubijou 408, 477.
 Opernhaus 422, 474.
 Palais: Dankelmann (Fürstenhaus) 112.
 Derflinger 112.
 Goerne 421.
 Prinz Heinrich 423.
 (jetzt Universität).
 des Johanniterordens 421.
 Kreuz 380, 420.
 der Lotteriedirection 477.
 Marichall 421.
 Schomberg 112.
 Schulenburg 420.
 Vernezobre 420.
 Wartenberg 380.
 Königlich Rathhaus 112.
 Schlösser: Bellevue 477.
 Kgl. Schloß 108, 111, 371, 379.
 383, 410.
 Münzthurn 71, 381.
 Spandauer Brücke 471.
 Thiergarten 475.
 Zeughaus 113, 378.

Bern.

- Erlacherhof 469.
 Heiligengeistkirche 118.
 Infirmität 300.
 Kornhaus 300.
 Nideckkirche 110.

Biebrich.

- Schloß 118, 382.

Bonn.

- Jesuitenkirche 20.

Bornim.

- Schloß 413.

Bozen.

- Kloster Muri Gries 268.

- Dom 269.

Braunschweig.

- Amtsgerichtsgebäude 62.
 Hauser: Henneberg'sches 62.

- Rademacher'sches 114.

- Riedesel'sches 449.

- Veltheim'sches 419.

- Voigt-Rhetz'sches 62.

- Kammergebäude 65, 418.

- Neustadt-Rathhaus 65.

- Reichsbankgebäude 419.

- Schloß Dankwarderode 418.

- Schloß Richmond 418.

- Schloßhof 449.

- Schloß „der graue Hof“ 419.

- Zeughaus 65.

Bremen.

- Alte Börse 106.

- St. Paulikirche 106.

Breslau.

- Chorherrenstift 209.

- Dom 219.

- Elisabethkapelle 209.

- Kurtürtenkapelle 209.

- Elisabethkirche, Grabmal J. G. Wolff's

- 219.

- Kathol. Gymnasium 209.

- Jesuitenkirche 180.

- Marienkirche auf dem Sande 209.

- Oberlandesgericht 209.

- Schreyvogel'sche Haus (Hauptpost) 219.

- Urfürstinnenkloster 209.

- Universität 180.

- Weißes Vorwerk 209.

Brenov (Brichewnow).

- St. Margareth 203, 313.

Brieg.

- Pfarrkirche 209.

Brixen.

- Fürstbischöfliche Burg 268.

- Chorherrenkloster Neustift 269.

- Domkirche 268.

- Institut der englischen Fraulein 267.

Bruchsal.

- Chorherrenkloster 138.

- St. Peterskirche 356.

- Schloß 333.

Brühl.

- Schloß 361.

Brüssel.

- Notre Dame de Finisterre 95.

- Minoritenkirche 95.

- Palais der Generalstaaten 417.

- Pfarrkirche St. Jacques 447.

Bunzlau.

- Kirche 210.

Burgwindheim.

- Wallfahrtskirche 322.

Caput.

- Landitz 413.

Carlsfeld.

- Kirche 81.

Celle.

- Schloß 63.

- Stadtkirche 61.

Charlottenburg.
 Concordienkirche [383](#).
 Orangerie [409](#).
 Schloß [376](#), [409](#), [471](#).
 Choren.
 Schloß [433](#).
 Clossberg.
 Wallfahrtskirche [351](#).
 Coblenz.
 Jesuitenkirche St. Johann [20](#).
 Jesuitenstift [20](#).
 Coesfeld.
 Jesuitenkolleg [364](#).
 Coligny bei Genf.
 Cramer'sche Landhaus [468](#).
 Dahlen
 Rittergut [433](#).
 Danzig.
 Kapelle des h. Johannes des Täufers [373](#).
 Dargau.
 Schloßkirche [103](#).
 Darmstadt.
 Schloß [103](#).
 Deggen Dorf.
 Pfarrkirche [202](#).
 Deidesheim.
 Schloß [356](#).
 Deutsch-Krone.
 Schloß Friedland [111](#).
 Deventer.
 Rathhaus [96](#).
 Diepen.
 Klosterkirche [307](#).
 Dieren.
 Park [97](#).
 Dornburg.
 Schloß [418](#).
 Dresden.
 Ballhaus [76](#).
 Blockhaus [417](#).
 Brücke [403](#).
 Großer Garten [374](#).
 Häuser: Bürgerhäuser [426](#).
 an der Frauenkirche Nr. 18. [400](#).
 Frauenstraße Nr. 12. [400](#).
 Rechenberg'sches Gartenhaus [43](#).
 Seeßtraße Nr. 12. [81](#), [400](#).
 Webergasse Nr. 35. [400](#).
 Britisch-Hôtel [84](#).
 Hôtel de Saxe [81](#).
 Kafernen [418](#).
 Kirchen: Annenkirche [405](#).
 Dreikönigskirche [402](#).
 Frauenkirche [83](#).
 Friedrichstädter Kirche [403](#).
 Hofkirche [188](#).
 Katholische Kirche [417](#).
 Kreuzkirche [405](#).
 Landhaus [433](#).
 Löwenapotheke [400](#).
 Luthhaus im großen Garten [77](#).

Opernhaus [76](#).
 Palais: Boxberg [434](#).
 Brühl [397](#), [426](#).
 Flemming [81](#), [400](#), [414](#).
 des Chevalier de Saxe (jetzt Prinz
 Georg) [433](#).
 Holländisches, siehe Japanisches.
 Japanisches [397](#), [414](#), [432](#).
 Kosel'sches [430](#).
 Kösteritz [400](#).
 Kurländer [426](#).
 Lubomirsky [400](#).
 Max-Palais [432](#).
 Moszynski [430](#).
 Tafchenberg [393](#), [397](#).
 Vitzthum (Schönburg) [434](#).
 Altstädter Rathhaus [430](#).
 Neustädter Rathhaus [430](#).
 Reithaus [76](#).
 Ritterakademie [417](#).
 Königl. Schloß [388](#).
 Grünes Thor [77](#).
 Kapelle [46](#).
 Schloßthurm [76](#).
 Zwinger [388](#).
 Dudenhofen.
 Schloß [356](#).
 Dünaburg.
 Jesuitenkirche [190](#).
 Dürenstein.
 Kloster [256](#).
 Düsseldorf.
 St. Andreaskirche [21](#).
 Schloß Pempelfort [466](#).
 Ebrach.
 Cisterzienserklöster [322](#).
 Abteigarten [324](#).
 Eckartsberga.
 Kannawurf [58](#).
 Eger
 Dominikanerkirche [202](#).
 Eggenberg (bei Graz).
 Schloß [10](#), [153](#).
 Stukkdecken [153](#).
 Ehingen.
 Konvik [306](#).
 Ehrenbreitstein.
 Dikafterialbau [357](#).
 Peterskirche [370](#).
 Philippsburg [357](#).
 Eichstätt.
 Cavalierhöfe [174](#).
 Dom [174](#).
 Engelskirche [22](#).
 Jesuitenkirche — Gymnasium [23](#).
 Kanzleigebäude [174](#).
 St. Peter [22](#).
 Residenz [174](#).
 Jesuitenstift [22](#).
 Walpurgiskirche [22](#).
 Willibaldsburg [38](#), [174](#).

- Einfiedeln.
Kloster Maria-Einfiedeln 291.
Kirche 310, 312.
- Eisenach.
Begräbniskirche 83.
- Eisenberg.
Schloßkapelle 58.
- Ellingen.
Kloster 352.
- Ellwangen.
Stiftskirche 167.
- Engers.
Schloß 357.
- Erfurt.
Steueramt 56.
- Erlangen.
Kirche der französischen Reformirten 104.
Kollegienkirche 105.
Schloß (jetzt Universität) 105, 383.
- Ettal.
Stiftskirche 319.
- Fahrland.**
Schloß 113.
- Feldkirch.
Damentift 18.
- Fernay.
Villa Voltaire 169.
- Fiecht.
Abtei Georgenberg 158.
- St. Florian.
Stift 151, 252.
- Frankfurt a. M.
Darmstädter Hof 446.
Katharinenkirche 48.
Schweizer'sches Haus (jetzt russischer Hof) 467.
Thurn und Taxis'sches Palais 445.
- Frankfurt a. d. O.
Ehrenpforten 70.
- Frauenberg.
Wallfahrtskirche Maria Kulm 155.
- Freiberg.
Schloß 46.
Stadtkirche 46.
- Freifing.
Dom 310.
- Freitadt.
Gnadenkirche 90.
- Freudentadt.
Kirche 71.
- Freudenthal.
Schloß 167.
- Friedrichsfelde.
Schloß 420.
- Friedrichshagen.
Stift Hofen 300.
Kirche 163.
- Friedrichswerth.
Schloß 54.
- Fulda.
Adolfseck 336.
- Buttlar'sche Häuser 336.
Dechantei 334.
Dom 333.
Gymnasium (Universität) 336.
Hauptwache 336.
Heiligengeisthospital 338.
Pfarrkirche 338.
Priesterseminar (Kaserne) 338.
Schloß Bibertstein 336.
Schloß 334.
- Fürstenfeld-Bruck.
Klosterkirche 162, 313.
- Fürstentum.
Schloß 209.
- Gabel.**
Laurentiuskirche 272.
- Gaibach.
Schloß 327.
- St. Gallen.
Stiftskirche 168, 261, 301.
- Garten.
Kloster 148.
- Gbelnitz.
Gartenhalle 12.
- Genf.
Häuser: Rue des Granges Nr. 2 4, 6, 8.
468.
Rue de Rive Nr. 20, 468.
Place de la faconnerie Nr. 10.
468.
Hôtel rue des Chauvines Nr. 13.
468.
Hôtel de Mallet 468.
Palais de Justice 469.
- Gent.
Zollhaus 91.
Georgenberg, Abtei, siehe Fiecht.
- St. Ghislain.
Abteikirche 96.
- Gitfchin.
Schloß 12, 142.
- Glogau.
Friedenskirche 90.
Kirche 210.
- Göllersdorf.
Dorfkirche 341.
- Görlitz.
„Jerusalem“ 395.
- Gosensäß.
Kirche 267.
- Gößweinstein.
Wallfahrtskirche 350.
- Gotha.
Orangeriegebäude 448.
Schloß Friedenstein 45, 52.
Schloßkirche 54.
Schloß Friedrichsthal 448.
- Göttweig.
Klosterkirche 235.
Konvent des Klosters 235.

- Glan.
Dom 179.
- Graz.
Admonter Hof 154.
Finanzlandeskaße 11.
Häuser: Hauptplatz Nr. 14. 10.
Herrengasse Nr. 7. 10. 154.
Luegg 154.
Neugasse No. 3 und 7. 11.
Schmidtgasse Nr. 16. u. 18. 11.
Hospital 262.
Jesuitenkolleg 154.
Joannem 10.
Kirchen: Mariahilf 154. 261.
Maria Trost 156.
Stadtkirche 261.
Mausoleum 9.
Minoritenkloster 154. 156.
Palais Attems 262.
Palais Saurau 10.
Realschule 11.
Ständehaus 10.
Universität 154.
Zeughaus 10.
- Grodno.
Schloß 430. 432.
- Gro enbain.
Stadtkirche 404.
- Grübau.
Klosterkirche 210.
- Gschnitz.
Kirche 267.
- Gßadt.
Schloß 238.
- Güßrow.
Schloßkirche 103.
- Guttenberg.
Schloß 352.
- H**aarlem
Königl. Pavillon 95. 416.
- Haindorf.
Kloster 208. 219.
- Hall (Tyrol).
Damentift 18. 308.
Jesuitenkirche 18.
Stiftsbau 18.
Allerheiligenkirche 20.
Gymnasium 20.
- Hamburg.
Dreifaltigkeitskirche in St. Georg 436.
Häuser am „Hopfenack“ 105.
Kirchen: St. Katharinen 106.
St. Nicolai 106.
Michaeliskirche, große 51. 106.
436.
kleine 436.
- Hanau.
Kirche 116.
Rathhaus 116.
Schloß Philippsruhe 116.
- Heeren-Loe.
Schloß 96.
- Heidelberg
Jesuitenkirche 188.
- Heimsheim.
Schloß 167.
- Heldrungen.
Schloß 56.
- Hellbrunn.
Schloßchen 8.
- Herrenhausen
Schloß 177.
- Herzogenburg.
Klosterkirche 256.
- Hildburghausen.
Schloß 59.
Schloßkirche 59.
- Hirschberg.
Gnadekirche 90. 91.
- Hitzkirch.
Ritterordensstift 168.
- Hohnstein.
Stadtkirche 82.
- Holtzkirchen.
Schloß 352.
Kirche 352.
- Hopetounhoule 447.
- Hubertusburg.
Schloß 403. 128.
Hundsburg.
Schloß 62.
- I**burg.
Schloß 64.
- Illuxt.
Kirche 190.
- Jacobsdorf.
Kirche 31.
- Jauer.
Friedenskirche 90.
- Jeanthon am Genfer See.
Villa Lullin 468.
- Jena.
Landwirthschaftliches Institut 56.
Schloß 46. 56.
Stadtkirche 46.
- Ingolstadt
Kloster 28.
Kongregationsaal 314.
- Innsbruck.
Burg 478.
hl. Genitkirche 266.
St. Jacobskirche 262. 310.
Jesuitenkirche 17.
Johanneskirche 266.
Katholische Kasino 266.
Landesgericht 266.
Landhaus 261.
Mariahilfskirche 157.
Palais Thurn u. Taxis 266.
Spitalkirche 158.
Urfulnerinnenkirche 266.
- Irsee
Klosterkirche 296.

- Karlsbad.**
 Magdalenenkirche 272.
Karlsruhe.
 Concordienkirche 461.
 Reformirte Kirche 461.
 Rathhaus 461.
 Schloß 461.
Kalchrain.
 Kloster 293.
Kärlich.
 Schloß 357.
Kassel.
 Auethor 442.
 Friedrichsplatz 441.
 Fürstenhof 443.
 Gemäldegalerie 439.
 Gewächshaus 439.
 Gymnasium 443.
 Häuser: Dury's Haus 99.
 geistl. Haus (katholische Kirche) 441.
 Königsplatz No. 53. 441.
 Garde du Corps-Kaserne 443.
 Französische Kirche 99.
 Kolonnaden 441.
 Königsplatz 441.
 Küchenschloß 100.
 Löwenburg 445.
 Marmorbad 100.
 Meßhaus 447.
 Museum Friedericianum 443.
 Oberneustadt 99.
 Observatorium 99.
 Orangerie-Schloß in der Au 99.
 Palais am Friedrichsplatz 440.
 Gohr 443.
 Heßen-Rotenburg 442.
 Jungken 443.
 am Theaterplatz 443.
 Rathhaus am Meßplatz 443.
 Schloß Wilhelmshöhe 176. 144.
 Schloß Wilhelmsthal (Amonethal) 139.
Kempten.
 Dom 192.
 Residenz 308.
Kirchweiler.
 Schloß 336.
Kislau.
 Schloß 336.
Kladrau.
 Kloster 207.
Klagenfurt.
 Dom 153.
Klattau.
 St. Ignazkirche 28.
Klein-Gliencke.
 Landitz 413.
Klingenthal.
 Kirche 82.
Kloster-Neuburg.
 Stiftsbau 258.
Koburg.
 Schloß-kapelle 59.
- Köln.**
 Jesuitenkirche 20.
 Jesuitenkolleg 176.
 St. Maria im Elend 176.
 Marienkirche in der Schmutzgasse 176.
 Marienkirche in der Schwalbengasse 176.
 Häuser 446.
Königsberg i. Pr.
 Burgkirche 114.
Königslein.
 Stadtkirche 82.
Konitz.
 Jesuitenkirche 31.
Köpenick.
 Schloß 108.
 Schloßkapelle 112.
Köthen.
 Jakobskirche 110.
 Schloßgarten 110.
Krakau.
 Grabkirche 188.
 Peterskirche 31.
Krensmünster.
 Kloster 146.
 Kloster-Bibliothek 148.
Krumau.
 Schloß 10. 260.
Kuttenberg.
 Jesuitenstift 142.
 Nepomukkirche 272.
 Ursulinenkloster 273.
- Laibach.**
 Dom 185.
Lambach.
 Dreifaltigkeitskirche 257.
 Klosterkirche 152.
Landeshut.
 Gnadenkirche 90. 91.
 St. Ignazkirche 28.
Laxenburg.
 Pfarrkirche 186.
 Schloß 186.
Leffe.
 Abteikirche 96.
Leipzig.
 Aeckerlein'sche Haus 400.
 Börse 80. 178.
 Haus Katharinenstraße Nr. 3. 400.
 Haus Katharinenstraße Nr. 8. u. 16. 80.
Leitzersdorf.
 Jagdschloß 341.
Leoben.
 Dominikanerkirche 153.
 Jesuitenkirche 28.
 Alte Post 154.
Lindau.
 Kavazzenhaus 289.
Linz a. d. D.
 Bürgerhäuser 143.
 Dreifaltigkeitssäule 186.
 Häuser: Domgasse No. 12. 113.

- Häuser: Franz-Josephs-Platz No. 18, 143.
 Franz-Josephs-Platz No. 16 und 27, 143.
 Jgnazkirche 26.
 Rathhaus 143.
 Litzendorf.
 Kirche 332.
 Loßchwitz.
 Dorfkirche 81.
 Ludwigsburg.
 Kapelle 165.
 Schloß Monrepos 402.
 Schloß Favorite 166.
 Stadtschloß 163.
 Stadtkirche 167.
 Lüneburg.
 Schloß 64.
 Lüttich.
 Fürstbischöflicher Palaß 96.
 Karthause 93.
- Magdeburg.**
 Domdechanten 178.
 Häuser: Breiter Weg 401.
 Butschen'sches 402.
 Fürstenwallstraße 402.
 am alten Markt 402.
 Kammer 178.
 Rathhaus 80.
 Mainau.
 Schloß 168.
 Mainz.
 Dalberg'scher Hof (jetzt Justizpalast) 370.
 Dom 481.
 Favorite 325.
 Ignatiuskirche 370.
 Liebfrauenkirche 370.
 Großherzogl. Palais 370.
 St. Peter 371.
 Zeughaus 370.
 Mannheim.
 Bibliothek 188.
 Jesuitenkirche 187.
 Protestantische Kirche 101.
 Rathhaus 101.
 Schloß 100, 101, 188, 161.
 Schloßkirche 102.
 Zeughaus 468.
 Maria-Einfiedeln.
 Siehe Einfiedeln.
 Maria-Kulm.
 Wallfahrtskirche 208.
 Mariaſchein.
 Wallfahrtskirche 208.
 Maria-Weiher.
 Wallfahrtskirche 351.
 Marienberg.
 Stadtkirche 16.
 Marienfeld.
 Kloster 364.
 St. Martin.
 Schloß 151.
- Mechenthal.
 Schloß 306.
 Meersburg.
 Schloß 168.
 Mehrerau.
 Cisterzienerkloster 269.
 Melk.
 Kloster 246.
 Mergentheim.
 Deutschherrenkirche 351.
 Metten.
 Klosterkirche 313.
 Metz.
 Bibliothek des Jesuitenſtifts 95.
 Militſch.
 Gnadenkirche 90.
 Mittenwald.
 Haus 289.
 Kirche 118.
 Moritzburg.
 Schloß 396.
 Faſanerieſchloß 431.
 Schloßkapelle 76.
 München.
 Akademiegebäude 452.
 Arkoſhaus 454.
 Bürgercongregationsſaal 160.
 Gasbureau 453.
 Jeſuitenkollegium 16, 36.
 Kirchen: St. Annakirche 316.
 Damenſtiftskirche 316.
 Dreifaltigkeitskirche 160, 316.
 St. Johanneskirche 314.
 St. Michaelskirche 16.
 Theatinerkirche 126.
 Marienbildsäule 186.
 Max-Josephsthor 481.
 Pagodenburg 281.
 Palais: churfürſtliches, jetzt erzbischöfliches 454.
 Piosasque de Non 452.
 Porcia 290.
 Preyſing 286, 451.
 Törring 290.
 Reſidenz 39, 131, 161, 284.
 Grottenhof 161, 451.
 Opernhaus 451.
 Kaiſerhof 161.
 Schloß Nymphenburg 129.
 Amalienburg 451.
 Badenurg 281.
 Theatinerkloster (jetzt Miniſterium des Innern) 160.
 Münſter i. W.
 Beverförderhof 364.
 Biſchofshof 364.
 Clemenskirche 368.
 Dominikanerkirche 364.
 Erbdroſtenhof 364, 366.
 Fraterhaus 364.
 Mervelderhof 364.
 Schloß 364.

Münster-Schwarzach.
Kloster 339.

Namur.

Kathedrale 116.

Neresheim.

Kloster 352.

Nefchwitz.

Palmenhaus 434.

Neuburg a. d. D.

Bibliothek 174.

Englische Institut 22.

Kirchen: Jesuitenkirche 21. 23.

Peterskirche 23.

Studienkirche 23.

Rathhaus 22.

Residenz 23.

Neustadt a. d. Elbe.

Jagdchloß 71.

Neustadt bei Freiling.

Klosterkirche 267. 307.

Neuwied.

Schloß 118.

Niederaltach.

Klosterkirche 313.

Nieuburg.

Huis te 96.

Nischwitz.

Schloß 433.

Nordkirchen.

Schloß 364.

Nürnberg.

Gymnasium 386.

Kirchen: Aegidenkirche 386.

Deutschhauskirche 381.

Kurfürstlichenkirche 386.

Rathhaus 36. 38.

Alte Realschule 39.

Tucherische Brauhaus 39.

Zeughaus 386.

Oberzell bei Würzburg.

Kloster 312. 312.

Obermerththal

Kloster 306.

Ochsenhausen.

Reichsgotteshaus 305.

Ofen.

Burg 478.

Olmütz.

Dreifaltigkeitsäule 186.

Marienäule 186.

Oranienbaum.

Schloß 110.

Oranienburg.

Schloß 107. 112. 108.

Favorite 108.

Orangerie 408.

Osnabrück.

Schloß 63.

Perwich.

Schloß 433.

Ottobeuren.

Kloster 298.

Stiftskirche 318.

Oudenaerde.

Schloß Renaix 111.

Wanneghem 117.

Oxford.

Kings-College 124.

Paffau.

Kirche 261.

Paffau.

Dom 133. 141.

Ordenskirche 28.

Neue fürstbischöfliche Palais 156.

Studienkirche 133.

St. Petersburg.

Akademie der Künste 382.

Schloß Sirelna 382.

Pillnitz.

Schloß 118.

Pölsen.

Jesuitenstift 112.

Plauen i. V.

Begräbniskirche 51.

Politz.

Kloster 208.

Pöllaun.

Bibliothek 156.

Stiftskirche 156.

St. Pölten.

Dom 257.

Franziskanerkirche 257.

Haus Herrengasse No. 12. 257.

Jesuitenstift 257.

Karmeliterkirche 257.

Karmeliterkloster 257.

Pommersfelden

Schloß 326. 494.

Porrau.

Jagdchloß 311.

Pörten.

Rittergut 133.

Pofen.

Jesuitenkirche 182. 188.

Jesuitenstift 182.

Stadtpfarrkirche 182.

Potsdam.

Freundschaftstempel 177.

Kirchen: Französische Kirche 122.

Garnisonskirche 114.

Heiligengeistkirche 121.

Stadtkirche 122.

Park 475.

Rathhaus 122.

Schloß Friedrichskron 124. 476.

Stadtschloß 107. 111. 412. 422. 472.

Sanssouci 472. 477.

Prag.

Clementinum 24. 142.

Galluskloster 138.

Haus Spornergasse No. 10. 278.

Großer Ring 140. 186.

- Kaiserliche Hoiburg 134, 279 478.
 Jesuitenkollegium 24, 138.
 Deutsches Kasino 280.
 Kirchen: Auf dem weißen Berge 213.
 St. Egydius 280.
 St. Gallus 274.
 St. Franz Seraphicus 133.
 St. Jakob 274.
 St. Ignaz 24.
 St. Johann von Nepomuk am Felsen 270, 271.
 Kajetanerkirche 205.
 Mariahimmelfahrtskirche, Strachow 138.
 St. Maria Magdalena 205.
 St. Nikolauskirche
 Kleinseite 204, 214, 274.
 Altstadt 270.
 St. Salvator 24.
 St. Thomas 270, 274.
 Welche Kapelle 24.
 Palais: Buquoy 278.
 Clani Gallas 228.
 Czeruin 140.
 Erzbischöfliches (Hradčín) 280.
 Fürstenberg (jetzt Heffen-Kaffel) 278.
 Golz (jetzt Kinsky) 276.
 Kollowrat (jetzt Thum) 194, 279.
 Lobkowitz 203.
 Morzin 206.
 Waldstein 11, 12.
 Piccolomini (jetzt Nottiz) 140, 276.
 Schönborn 206, 280.
 Sweerts-Spork 280.
 Thun 134.
 Windischgrätz 280.
 Stift der Kreuzherren 133.
 Ursulinerinnenkloster auf dem Hradčín 270, 273.
 Zwergenhaus 269.
 Prácheřitz.
 Kirche 272.
 Rařowitz.
 Kirche 272.
 Raitatt.
 Gartenhäuschen 330.
 Schloß 174, 328, 330.
 Schloßkapelle 330.
 Stadtkirche 328.
 Raudnitz.
 Schloß 142.
 Stadtkirche 208.
 Regensburg.
 Dreifaltigkeitskirche 48.
 St. Emmeram 314.
 Alte Kapelle 318.
 Karmeliterkirche 133.
 Kollegium St. Paul 28.
 Reibersdorf.
 Rittergut 433.
 Rein.
 Stift 154.
 Rheinsberg.
 Schloß 420, 471, 477.
 Rochelfort.
 Artenal 173.
 Römlind.
 Brunnenhaus 59.
 Gottesackerkirche 59.
 Schloß Glücksburg 59.
 Rorschach.
 Kornhaus 168.
 Rosendacl.
 Voliären 97.
 Rotenburg.
 Schloß 442.
 Rotenhof.
 Schloß 260.
 Rotterdam.
 Hörie 94.
 Haus der Handelssocietät 94.
 Delfter Thor 95.
 Ruhla.
 Kirche 74.
 Ryswyk.
 Schloß 96.
 Saalfeld.
 Schloß 59.
 Sagan.
 Gnadenkirche 90.
 Salem.
 Kloster 299.
 Maria Victoriakirche 300.
 Salzburg.
 Alumnat 220.
 Bezirksgericht 8.
 Chiemseehof 132.
 Kirchen: Dom 4, 6, 131.
 Dreifaltigkeit 220.
 H. Erhardtkirche im Nonnthal 132.
 Kollegienkirche 217.
 Ursulinerinnenkirche 220.
 Franziskanerkloster 132.
 Hofbrunnen 132.
 Johannespital 220.
 Kapitelhaus 132.
 Klauffenthor 8.
 Kloster der Kajetaner 131.
 Luitelshof Kleßheim 228.
 Neubau 8.
 Haus Linzergasse No. 14, 8.
 Residenz 5, 131, 220.
 Schloß Mirabell 239.
 Salzdahlum.
 Schloß 60.
 Schloßkapelle 62.
 Saßenberg.
 Schloß 364, 367.

- Schettlarn.
 Kloster 287.
 Schleißheim.
 Schloß Luthheim 128.
 Schloß 129. 282.
 Kapelle 310.
 Schliersee.
 Cisterzienerkloster 130.
 Schloßhof 216.
 Schmalkalden.
 Schloß 46.
 Schmiedeburg.
 Stadtkirche 82
 Schmirn.
 Kirche 267.
 Schneeberg.
 Kirche 46.
 Schönb.berg.
 Kirche 267.
 Schönborn.
 Schloß 341.
 Schönbornsluft.
 Schloß 337.
 Schönbunn.
 Schloß 220. 178.
 Gloriette 178.
 Schönenberg bei Ellwangen.
 Kirche 301.
 Schoenhauten bei Berlin.
 Schloß 408.
 Schönthal.
 Klosterkirche 352.
 Schroz bei Deutsch-Krone.
 Kirche 31.
 Schuffenreuth.
 Schloß 306.
 Schwarzach.
 Klosterkirche 332.
 Schwarzberg.
 Schloß 386.
 Schwarzenberg.
 Kirche 50.
 Schwedt.
 Reithaus 421.
 Schloß 110. 178. 420.
 Schweidnitz.
 Friedenskirche 90.
 Schwerin.
 Nikolaikirche 75.
 Schwetzingen.
 Gartenanlagen 161.
 Sedletz.
 Cisterzienerkloster 207.
 Seitentetten.
 Benediktinerstift 150. 233.
 Sekkau.
 Stiftskirche 153.
 Sonnenburg.
 Schloß 110.
 Speyer.
 Dom 179.
 Bischöfliche Palais 101.
 Stams.
 Kloster 158.
 Steinach.
 Kirche 267.
 Steinamanger.
 Dom 179.
 Bischöfliches Palais 179.
 Steyr.
 Jesuitenkirche 28.
 Michaelskirche 150.
 Rathhaus 260.
 Stockholm.
 Schloß 408.
 Stranzendorf.
 Dorfkirche 341.
 Straßburg.
 Münster 181.
 Rathhaus 36.
 Strehau.
 Schloß 155.
 Stuttgart.
 Neues Residenzschloß 460.
 Solitude 462.
 Sultzheim.
 Amtshof 324.
 Telfes.
 Kirche 267.
 Tepl.
 Kloster 202. 203.
 Tefchen.
 Gnadenskirche 90.
 Thalkirchen.
 Schlößchen 310.
 Tilliach.
 Kirche 267.
 Torgau.
 Schloßkapelle 45.
 Tournai.
 St. Martinskirche 95.
 Trient.
 Damenstift 18.
 Kirche des Jesuitenkonvents 183.
 Trier.
 Abtei St. Maximin 368.
 St. Gangolfkirche 21.
 Justizgebäude 368.
 Kesseltädtisches Palais 368.
 Muttergotteskapelle am Dom 371
 St. Paulin 371.
 Petersburg 360.
 Schloß 368.
 Uebigau.
 Schlößchen 410.
 Ulm.
 Schwurgericht 306.
 Untermerththal.
 Schloß 306.
 Unterschwabach.
 Amtshof 324.

- Vierzehnheiligen.**
Wallfahrtskirche 318.
- Villers.**
Abteikirche 95.
- Volders.**
Kirche 196.
Servitenkloster 157.
- Vorau.**
Stift 154.
Stiftskirche 155, 156.
- Vulpries.**
Kirche 267.
- Waghäufel.**
Schloß 356
- Waldenburg.** L. Schl.
Schloß Fürstenthein 180.
- Walditz.**
Kloster 12.
- Waldtassen.**
Bibliothek 201.
Dreifaltigkeitskapelle 200.
„Kappel“ 200.
Kloster 199.
- Waltershäufen.**
Kirche 81.
- Warchau.**
Gartenfaal im sächsischen Garten 416.
Kirchen: Franziskanerkirche 188.
Josephskirche 188.
Kapuzinerkirche 181.
Kreuzkirche 181.
Reformatenkirche 181.
Palais: Brühl 180, 432.
Blaues 395.
Kasimir'sches 180.
Krafinski 376.
Sächsisches 180, 395.
Sendomir 395.
Schlösser: Königliches 180, 395, 430.
Lazienki 416.
Ujasdow 180, 395.
Willanow 181, 375.
- Wafferau.**
Schloß 306.
- Weerberg.**
Kirche 267.
- Wehlshofen.**
Kloster 298.
- Weiersburg.**
Jagdschloß 441.
- Weimar.**
Belvedere 448.
Jacobskirche 59.
Schloß Wilhelmsburg 44.
Stadtkirche 59.
- Weingarten.**
Kloster 166, 300, 314.
- Weißenfels.**
Augustsburg 45.
Kapelle des Schlosses 51.
- Weitz.**
Kirche auf dem Weitzberge 264.
- Werneck.**
Schloß 352.
- Wesel.**
Berliner Thor 414.
Protestantische Kirche 414.
- Wien.**
Akademie der Wissenschaften 245, 478.
Burg 134, 478.
Burgtheater 187.
Hofbibliothek 230, 260.
Leopoldinischer Trakt 134.
Winterreitschule 229.
- Eckartsau.** 246.
- Althan'sches Gartenhaus.** 246.
- Hauser:** Zu den sieben Säulen am Neuen Markt 137.
„Mehlgrube“ (Hôtel Munich) 243.
Schönlaterngasse 15, 137.
Wiplingerstraße 17, 136.
Wollzeile 30, 137.
Mariensäule am Hof 186.
- Böhmische Hofkanzlei.** 240.
- Jagdschloß Favorite.** 135.
- Karmeliterkloster.** 138.
- Kirchen:** Barnabitenkirche 215.
St. Karl Boromeus 215.
St. Dorothea 213.
Maria-Treu 213.
St. Maria am Hof 23, 137.
Minoritenkirche 213.
St. Peter 218, 244.
St. Rochus 213.
Salesianerinnenkirche 218.
St. Johannes des Täufers 213.
St. Joseph 138, 213.
St. Leopold 342.
Schottenkirche 213.
St. Sebastian 213.
Servitenkirche 137.
St. Ulrich 213.
- Universitätskirche.** 31, 185.
- Luftschloß Belvedere.** 232.
- Majoratshaus Liechtenstein.** 236.
Esterhazy 136.
- Palais:** Cavriani 245.
Daun (Kinsky) 238.
Dietrichstein (jetzt Lobkowitz) 138.
Prinz Eugen (Finanzministerium) 224, 340.
Gartenpalais Mannsfeld - Föndi (Schwarzenberg) 242.
Harrach 136.
Liechtenstein 229, 236.
Neupaur (Bräuner) 240.
Paar 244.
Rofrano (Auersperg) 242.
Kardinal Herzog v. Sachsen-Zeitz 136.
in der Schenkengasse 244.
Schönborn 240, 340.

Wien.

- Palais: Schönborn (Alfengasse) [246.](#)
 Schwarzenberg (Neumarkt) [243.](#)
 Stahremberg (jetzt Unterrichts-
 Ministerium) [136.](#) [243.](#)
 Strattmann [244.](#)
 Trautson [226.](#)
 Pesthäule [186.](#)
 Rathaus [241.](#)
 Reichskanzleipalast [222](#)
 Schottenkloster [244.](#)
 Staatskanzlei (Ministerium des Aeußern)
[242](#)
 Stallungen der Kaiserlichen Burg [222.](#)
 Stift der Urfulinerinnen [138.](#)
 Thore [137.](#)
 Bürgerliches Zeughaus [112.](#)

Wibling.

- Klosterkirche [300.](#) [304.](#)

Wilhering.

- Stift [261.](#)

Wilten bei Innsbruck.

- Pfarrkirche [267.](#) [318.](#)
 Kloster [157.](#)

Wolfenbüttel.

- Bibliothek [64.](#)
 Garnisonskirche [60.](#)
 Schloß [64.](#)

Worms.

- Protestantische Kirche [18](#)

Würzburg.

- Bürgerhospital, „rother Bau“ [339.](#)
 Damenstiftsgebäude [358.](#)
 Haus zum Falken [358.](#)
 Hof Hutten [358.](#)
 Hôtel de Russie [358.](#)
 Jesuitenkirche [28.](#)

„Käppele“ [322.](#)

- Karmeliterkloster [168.](#)

Würzburg.

- Kleriker-Seminar [331.](#)
 St. Michaelskirche [28.](#)
 Kolleg [28.](#)
 Neues Ordenshaus [28.](#)
 Peterskirche [332.](#)
 Präsidentenhof [344.](#)
 Residenz [323.](#) [339.](#) [342](#) [370.](#)
 Ruckermann-Gebäude [331.](#)
 Schlöfchen Veitshöchheim [331.](#)
 Schönbornkapelle [339.](#)
 Stift Haug [170.](#)
 Theater [358.](#)

Zcorna.

- Klosterkirche [479.](#)

Zeitz.

- Moritzburg [56.](#)
 Schloß [56.](#)

Zerbst.

- Dreifaltigkeitskirche [110.](#)
 Schloß [108.](#) [110.](#) [178.](#)
 Wohnhäuser [179.](#)

Zittau.

- Häuser [402.](#)

Zütphen.

- Park [97.](#)
 Schloß de Voorit [96.](#)

Zweibrücken

- Schloß [469.](#)

Zwickau.

- Marienkirche [45.](#) [51.](#)

Zwiefalten.

- Klosterkirche [106.](#) [318.](#)

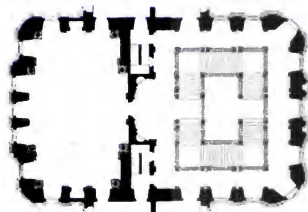


Fig. [163.](#) Schloß Pommersfelden, Grundriß
 des Mittelbaues.



Künstler-Verzeichniss.

Alfetti, Ilidoro [181](#).
d'Allio, Donato Felice [218](#), [258](#).
Altomonte, Bartolomeo [256](#), [261](#).
Amigoni (Amiconi), Jacopo (Giacomo) [282](#), [298](#).
Amort, Kaspar [161](#).
Anneeffens [96](#).
Anwerder, Johann [358](#).
Appiani, Francesco [162](#), [313](#).
Appiani, Giuseppe [168](#), [371](#).
Arighini, Giuseppe [62](#).
Arnold von Westphalen [81](#).
Atani, Cosmas Damian [102](#), [263](#), [296](#), [307](#), [310](#), [314](#).
Atani, Egid. Quirin [263](#), [296](#), [307](#), [310](#).
Atani, Hans Georg [308](#).
Aubry, Guillot [476](#).
August II. von Sachsen [386](#).
Bagnato, Giovanni Gaspare [168](#).
Bähr, Georg [71](#), [81](#), [400](#), [402](#).
Bähr, Johann [301](#).
Baratta, Francesco [373](#), [376](#).
Baratta, Giovanni Maria [373](#).
Barbarino, Giovanni Battista [146](#).
Barelli, Agostino [126](#).
Baumeister, Martin [298](#).
Bayer [206](#).
Beer, Franz [168](#), [296](#), [298](#).
Beer, Ferdinand [301](#), [302](#).
Belotti, Giuseppe [181](#), [376](#).
Bergmüller, Johann Georg [288](#), [318](#).
Bergmüller, J. B. [288](#).
Bernardoni, Giovanni Maria [31](#).
Bernini, Lorenzo [374](#).
Bianco, Bartolomeo [11](#).
Bibiena, Alexander Galli [103](#), [187](#), [464](#).
Bibiena, Antonio Galli [187](#), [218](#), [238](#).
Bibiena, Fernando Galli [340](#), [342](#).
Bibiena, Giuseppe Galli [186](#), [187](#), [235](#), [460](#).
Blondel, François [373](#), [412](#).
Blondel, François d. J. [468](#).

Blondel, Jacques François [432](#), [436](#).
Böckler, Georg Andreas [43](#).
Bodt, Jean de [378](#), [397](#), [398](#), [410](#), [421](#).
Boffrand, Germain [246](#), [326](#), [344](#).
Böhme, Martin Heinrich [380](#), [410](#), [420](#).
Bombafii, Francesco [185](#).
Bonalino [171](#).
Borromini, Francesco [276](#), [373](#), [374](#).
Boumann, Johann [116](#), [421](#), [474](#).
Boumann, Georg Friedrich [477](#).
Bowanga, Georg [243](#).
Braun, Johannes [295](#).
Braunböck, Wolfgang [203](#).
Brenner [119](#).
Brillie [364](#).
Briseux, Charles Antoine [436](#), [471](#).
Broebes (Proves), Jean Baptiste [106](#), [419](#).
Bromeis [442](#).
Brown, Lancelot [481](#).
Brozzio [208](#).
Brunner, Johann Michael [257](#).
Bucci, Giuseppe [31](#).
Buchner, Paul [36](#).
Burgois [462](#).
Burgund, Matthias von [138](#).
Büring, Johann Gottfried [423](#), [424](#).
Burnacini, Ludovico Ottavio [186](#).
Busfi, Santino [219](#), [238](#).
Byß. J. R. [340](#).
Caietani [382](#).
Camelfini, Alberto [218](#).
Cammermayer, Simon [12](#).
Capone, Santino [146](#).
Caratti, Francesco [141](#).
Carlone Familie [143](#), [256](#), [258](#).
Carlone, Antonio [155](#).
Carlone, Bartolomeo [151](#).
Carlone, Carlo [166](#), [266](#), [456](#).
Carlone, Carl Antonio [145](#), [149](#), [150](#), [151](#), [201](#), [252](#).
Carlone, Diego [166](#), [314](#), [456](#).

Carlone, Giovanni Baptista 118, 150, 200.
 Carlone, Joachim 155, 261.
 Carlone, Pietro 153.
 Carlone, Sebastiano 153.
 Carlone, Silvestro 23.
 Carnevale, Marc-Antonio 114.
 Carnevale, Carl Antonio 135, 138.
 Castelli, Michele 21.
 Castelli, Antonio 21.
 Chalignin, J. F. Therese 132.
 Chambers, William 117, 181.
 Chiaveri, Gaetano 188.
 Chieze, Philippe de 107, 113.
 Christian, Joseph 299.
 Christiani siehe Kritian.
 Coehorn, Menno von 98, 101.
 Coldin, Anton 209.
 Colomba, Lucca Antonio 166.
 Contant d'Ivry 117.
 Corbinus, Christoph 51.
 Corfey, Lambert Friedrich von 361.
 Cortona, Pietro da 374.
 Cotte, Robert de 161, 151.
 Cuvilliers, François de 128, 178, 285, 287,
290, 310, 362.
 Cuvilliers, François de (Sohn) 151, 154.

Dankaert, Cornelius 98.
 Danreiter, P. 240.
 Dario, Antonio 132.
 Daviller Auguste Charles 383.
 Decker, Paul 67, 70, 104, 285, 326, 382.
 Decla, Bohuslav (Caesar Busdecla) 200.
 Delaja, Joseph 268.
 Delevo, Claudius 262.
 Deybel, Johann Sigmund 181, 395.
 Diède 442.
 Dientzenhofer, Bernhard Christoph 200, 203.
 Dientzenhofer, Georg 196, 200.
 Dientzenhofer, Johannes 332.
 Dientzenhofer, Johann Heinrich 332.
 Dientzenhofer, Johann Leonhard 203, 321.
 Dientzenhofer, Justus Heinrich 332.
 Dientzenhofer, Kilian Ignaz 28, 207, 269.
 Dientzenhofer, Leonhard 104.
 Dietrichs, Friedrich Wilhelm 245, 420, 421, 474.
 Dietze 388.
 Dieufant, Carl Philipp 103, 322, 382, 413.
 Dinglinger, J. M. 398.
 Disel, Matthias 161.
 Dohmien, Lorenz 106.
 Domazlicky, Johann 272.
 Domenicus, Frater 298.
 Donner, Raphael 212.
 Dörflinger, Joseph Hyacinth 266.
 Dotti, Carlo Francesco 188.
 Dubois, Jean Baptiste 95.
 Dubut, Charles 284.
 Düntz, Abraham 300.
 Dupuis, Etienne 162.
 Dury, Carl 100, 138.
 Dury, Paul 98, 138.

Dury, Simon Ludwig 440, 441.
Eckhart, Johann Albrecht 76.
 Effner, Josef 281, 298, 307, 320.
 Enzenhofer 245.
 Esfander, Johann Friedrich, Freiherr von
 Göthe 378, 398, 407.
 Erasmus, Georg Calpar 42.
 Erhard, Christian 288.
 Erhardt, Anton 244.
 Erlach, Johann Bernhard Fischer von 211,
212, 260.
 Erlach, Josef Emanuel Fischer von 230,
310, 341, 477, 478.
 Eitenhofer, J. G. 162.
 Ettl 22.
 Exner, Christian Friedrich 406, 430.

Faid'herbe, Lucas 303.
 Fäsch, Johann Rudolph 397.
 Fafol, Peter 151.
 Favre, Titus 121.
 Fehre, Johann Gottfried 400, 402.
 Feichtmayr, Franz 318.
 Feichtmayr, Franz Xaver 318.
 Feichtmayr, Johann Michael 299, 318.
 Feichtmayr, Josef Anton 300.
 Fernauer 168.
 Ferrata, Francesco 185.
 Fischer, Johann Michael 298, 303.
 Fischer von Erlach f. Erlach.
 Fleischer 148.
 Floretti, Ercole 209.
 Fosse, Rouge la 103.
 Freyberger, Hans 40.
 Frisch, Joseph 209.
 Frisoni, Donato Giuseppe 163, 300.
 Fröhlich, Hans 209.
 Froimont, Johann Clemens 101, 463.
 Fuga, Fernando 336, 334.
 Furtenbach, Joseph 40.

Gabriel, Jaques Ange 476.
 Gabriels, Gabriel de 173, 174, 236, 318.
 Gärtner, J. A. 358.
 Gebhard, Johann August 416, 432.
 Gebhardi, von 440.
 Gedeler, Gottfried von 143.
 Geigel, J. G. 28, 314.
 Gerl, Matthias 244.
 Gerlach, Philipp 113, 114, 420.
 Gibbs, James 424.
 Giesel, Johann August 432.
 Gilg, Valentin 21.
 Gindter, Matthäus 318.
 Girard, Alfonse François Josef, 232.
 Girardon, François 378.
 Giuliani, Giovanni 238.
 Godeler, Elias 40.
 Goethe, Wolfgang von 41, 398, 475.
 Göthe siehe Esfander von Göthe.

Goldmann, Nikolaus 63.
 Gontard, Carl von 424, 469, 476.
 Gonter, Bernhard 200.
 Götz, Matthias von 156.
 Götz, Johann Georg 481.
 Göz, G. B. 288.
 Grabenperger, Christoph 150.
 Graef, Johann Friedrich 421.
 Gran, Daniel 246, 256, 260.
 Grandjean de Montigny 444, 482.
 Greifenstein, Niclas Schedel von 481.
 Greifing, Josef 331, 344.
 Groenefeld, Bartholomäus Janfen 51, 106.
 Grünberg, Martin 113, 378.
 Guarini, Guarino 203, 276, 347.
 Guarinoni, Hippolytus 157.
 Guepière, Pierre Louis Philipp de la 462.
 Guernier (Guernieri), Johann Franz 99, 176, 411.
 Guidi, Domenico 209.
 Guimard 447.
 Gump, Anton 262, 310.
 Gunpp, Johann Anton 151.
 Gunzrhainer, Johann 284, 286, 290, 316.
 Gunz, Anton 279.
 Gutwein 340.

Habacher, Matthäus 260.

Hackhofer, J. C. 156.
 Hafenecker, Anton 279.
 Hamelau, Hans 106.
 Hammerichmidt, Felix Anton 209.
 Hafe, Georg 400.
 Hayberger, Gotthard (Gottfried) 260.
 Herkommner 298.
 Herold, Balthasar 186.
 Hesse, H. 325.
 Hessler, Melchior 48.
 Hiebel, Johann 330.
 Hildebrandt, Johann Lukas von 224, 231, 286.
 Hildebrandt, Franz de Paula 341, 478.
 Hohenberg von Hetzenberg, Johann Ferdinand 478.
 Holl, Elias 22, 58.
 Holl, Johann 40.
 Holzer, Johann 288.
 Holzer, Gottlieb August 406, 434.
 Holzinger, Josef 113.
 Horn, Ernst Wilhelm 63, 448.
 Houdon, Jean Antoine 448.
 Huber, J. 288.
 Haeber, Joseph 260.
 Hulot, Guillaume 378, 412.

Jadot d'Ifsey, Jean Nicolas 178.

Jankel, Franz 244.
 Jenninger, Pater 301.
 Indau, Johann 42.
 Ingen, J. Karl 48.
 Josef, Bruder 292.
 d'Ifsey siehe Jadot.
 Juncker, Valentin 171.
 Jussow, d. Aelt. 440.

Jussow, Heinrich Christoph 444.
 Juvara 479.

Kager, Matthias 40.

Karger, Johann Friedrich 78.
 Kemmeter, Johann Gottfried 420, 471.
 Kemper, Andreas 90.
 Kent, William 474.
 Kleiner, Salomon 212.
 Klengel, Wolf Kaspar von 76, 290, 390, 417.
 Knöbel, Johann Friedrich 432.
 Knobel-dorff, Georg Wenceslaus von. 178, 420, 422, 423, 471.
 Knöfel, Johann Christoph 396, 426, 433, 449.
 Knoller, Martin 268, 319.
 Koch, J. B. 358.
 König, Kaspar 90.
 Kopp, Johann Ignaz 358.
 Kopp, Sebald 358.
 Korb, Hermann 59, 62.
 Korbel 382.
 Krahe, Peter 449.
 Krammer, Gabriel 42.
 Krause, Johann Jacob 48.
 Kristian (Christiani), Alexander 236, 244.
 Krubfacius, Friedrich August 433.
 Kuen, Hans Georg 294.
 Kühnel 479.

Lachiere siehe Chizee.

Laireffe, Gerard de 93.
 Langesveld, Rüdiger von 108.
 Langwagen 449.
 Laffurance 421, 471.
 Lebrun, Charles 374.
 Legeay, Jean 423, 424, 471.
 Leger, Christoph Daniel 460.
 Legrand, Jacques Guillaume 432.
 Lentner, Abraham 200.
 Lepautre 71, 111.
 Leplat, Raimond 417.
 Leroy Jean Davide 432, 479.
 Lessing, Gotthold Ephraim 138.
 Leuchte, J. M. 386.
 Leveau 112.
 Leveillé, Michel 362.
 Lingen, Major von 110.
 Lipper, Ferdinand 368.
 Locci, Agostino 181.
 Locke, Samuel 435.
 Longueume, Zacharias 398, 414.
 Loyon 326.
 Lucchese, Johann 200.
 Luragho, Anselm 134, 206, 276, 279.
 Luragho, Carlo 132.
 Luragho, Martin 138, 280.

Mages, Josef 288.

Magno, J. Pietro 339.
 Majer, Heinrich 301.
 Manger, Heinrich Ludwig 122, 124.
 Manfart, François 92, 412, 471.

Maria, Juan 12.
 Marini, Giovanni 11.
 Marot, Daniel 93, 111.
 Marperger, Paul Jacob 38.
 Marquart, Peter 51, 106.
 Martinelli, Anton Erhardt 211.
 Martinelli, Domenico 236.
 Martinelli, Johann Baptist 211.
 Martinelli, Josef Franz 211.
 Materna, Antonio 136.
 Matthias von Burgund 138.
 Matthias von Sauburg 138.
 Matternowsky 382.
 Mattioli, Lorenzo 246, 427.
 Mayer, Johann Ulrich 40.
 Mayer, Thomas 295.
 Menhardt, Johann Gregor 107.
 Merker, Gottfried 111.
 Möhring 63.
 Monnot, Pierre François 100.
 Monte, Deodot del 21, 192.
 Montigny, Grandjean de 441, 482.
 Moosbrugger, Caspar 293.
 Moosbrugger, Johann 293.
 Moret 200.
 Müller, M. 338.
 Munkensatt, Franz 260.
 Mutchele, Buonaventura 358.

Naumann, Johann Christoph 103.
 Nerling, Johann Arnold 71, 111, 378.
 Nette 163.
 Neumann, Johann Balthasar 240, 246, 322,
328, 338, 479, 480.
 Neumann, Franz Ignaz Michael 346, 479.
 Neurone, Pietro 295.
 Nicolai, Hermann 433.
 Nonnenmacher, Marcus 12.

Oegg 341.
 Ongers, Johann 330.
 Dell' Opera 443.
 Ortis, Dominik de 138.
 Opel, Anton 341.
 Oetl, Christian 243.

Pacofi 221, 478.
 Palladio, Andrea 423.
 Panfe, Johann Gottfried 434.
 Parigi, Giulio 11.
 Parquet, la Frise du 101.
 Pärtl, Albert 313.
 Patte, Pierre 469.
 Payen, Marie Joseph 417.
 Pedetti, Mauritius 174.
 Penz, Franz de Paula 267, 268, 318.
 Perrault, Claude 412.
 Peter, Bruder 292.
 Petrini, Antonio 168, 185, 323, 331.
 Pezani, Valentino 173.
 Pfeil 368.
 Pictorius, Gottfried Laurenz 364.

Pictorius, Peter 364.
 Pigage, Alexander Nicolaus de 103, 463, 480.
 Pirchthaller, Jacob 268.
 Pirroni, Batilio 11, 12.
 Pirroni, Giovanni 11, 12.
 Pizzoni 416.
 Placidi, Francesco 188.
 Plancke, Michael 400.
 Pleffy, Le Fort du 232.
 Pokorni, Jacob 150.
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 376, 388, 402,
414.
 Pomis, Giovanni Pietro de 9.
 Porta, A. de 122.
 Pozzo, Andrea del 28, 31, 184.
 Prandauer, Jacob 246, 258, 260.
 Prey, Johann Leonhard 436.
 Proves siehe Broebes.

Quadria, Giovanni di 446, 268.
 Quellin, Arnold 375.
 Querfurt, Tobias 60.
 Querini 177.
 Quesnoy, François de 373.
 Quincken, Johannes 364.

Ranisch, Hans 373.
 Rätz 383.
 Reichle, Hans 268.
 Reitter, Bartholomäus 161.
 Render, Wenzel 186.
 Retchizegger, Hans 261.
 Retti, Donato Riccardo 167.
 Retti, Leopoldo 167, 173, 436.
 Retti, Livio 167.
 Retti, Paolo 167.
 Ricchini 11.
 Richter, Christian 39.
 Richter, Johann Adolf 39.
 Richter, Johann Moritz 44, 45, 38, 104.
 Richter, Moritz 44, 45, 36.
 Richter, Rudolf Heinrich 469.
 Richter 420.
 Riedinger, Georg 36.
 Rittinger, Marian 449.
 Rivius 104.
 Rizio, Paolo 41.
 Rohrer, Peter 328, 330.
 Roli, Antonio 173.
 Roli, Giuseppe 173.
 Rossi, A. de 330.
 Rossi, Domenico Antoni de' 184.
 Rossi, Giovanni Battista de' 441.
 Rossi, Matthia de' 173.
 Roth, Heinrich 362.
 Roth, Johann Georg 50, 51.
 Rottmayr 251.
 Ruballiali, F. W. 188, 461.
 Rudolfs, Andreas 43.
 Rudolfs, Michael 44.
 Rueli, Michael 295.
 Ry de 98.
 Ryckwarts, Cornelius 108.

Saarburg, Matthias von 138.
 Saebisch, Albrecht von 90.
 Samerl, Michael 185.
 Sandrart, Joachim von 23, 152, 193.
 Sanger, P. J. 386.
 Santini, Giovanni 207.
 Sartori 268.
 Scamozzi, Vicenzo 4. 279.
 Schade, Johann Daniel 435.
 Schäfer (Scheffler), Christof Thomas 318, 371.
 Schatz, David 400.
 Scheffolt, Bruder Benedict 292.
 Schickhardt, Heinrich 36.
 Schiefer, Leonhard 200.
 Schildknecht, Nicolas 118.
 Schinkel, Carl Friedrich 116.
 Schlaun, Johann Conrad von 360, 365, 446, 480.
 Schlüter, Andreas 67, 69, 71, 111, 182, 375, 409, 412.
 Schmidt, Johann Georg 404.
 Schnell, Johann 456.
 Schraudolph, Claudius 480.
 Schubert, Johann Wilhelm 244.
 Schübler, Johann Jacob 284.
 Schüglic, Jörg 322.
 Schumiacher, Johann David 382.
 Schwarze, Julius Heinrich 130.
 Schynvoet, Simon 97.
 Seckell, Ludwig 381.
 Seoniani, Hypolit 254.
 Sebreghondis, Niccoli 12.
 Seidl, Melchior 151, 324.
 Sempier 469.
 Sempow 382.
 Senkeisen, Joh. Chr. 42.
 Serro, Johann 192.
 Servandoni, Giovanni Nicolo 479.
 Silbermann, Gottfried 81.
 Silvestre, Louis 395.
 Simonetti, Giovanni 110, 141, 178, 380, 402.
 Simonetti 210.
 Smids, Michael Matthias 108.
 Solari, Santino 4.
 Sonnin, Ernst Georg 436.
 Soufflot, Jacques Germain 447, 476, 482.
 Specht, Johann Georg 304.
 Speckle, Daniel 44.
 Spezza, Andrea 11, 13.
 Spezza, Antonio 12.
 Spezza, Pietro 12.
 Sporer, Benedikt 304.
 Stahl, Leonhard 354, 480.
 Stainhuber, Jacob 260.
 Stainhuber, Johann Michael 260.
 Starcke, Johann Georg 78.
 Staudt, Matthias 44.
 Struzzi 448.

Stuart, Pater Bernhart 318.
 Stüber, Nicolaus 362.
 Stürn, Leonhard Christoph 65, 383, 406, 409.
 Sustis, Friedrich 16.
 Swart, de 95.

Tangl, Georg 268.
 Tausch, Christoph 180.
 Telfin, Nicodemus, Graf 378, 408.
 Thoman, Hieronymus 40.
 Thomann, J. W. von 480.
 Thum, Christian 300.
 Thum, Michael 301.
 Thumb, Peter 298 300, 302.
 Tiepolo, Giovanni Battista 344.
 Triqueti 446.
 Troger, Paul 256, 268.
 Troß, Gottlieb 386, 398.
 Troß, Johann 386.
 Tütle, Jeremias 54.

Umhaus, Matthias 267.
 Umhaus, Michael 267.
 Unger, Georg Christian 477.

Valmagini 221, 478.
 Verschaffelt, Peter Anton 464, 468.
 Vilalpanda 66.
 Viscardi, Giovanni Antonio 160, 307, 316.
 Vogel, Johann Jacob 171.
 Vogel, Kaspar 44, 56.

Walter, Major von 478.
 Weger, Georg 101.
 Weinlig, Christian Traugott 432.
 Weintpeifer, Peter 322.
 Weissenkircher, Johann Adam 153.
 Welch 370.
 Wendtseifen, Peter 161.
 Werft, Adrian van der 94.
 Westphalen, Arnold von 81.
 Wiedemann 300, 352.
 Wilde, Bernard de 94.
 Winckelmann 436.
 Wohlhaupter, Emanuel 336.
 Wolf, Andreas 287.
 Wolf, Peter 325.
 Wolker, J. G. 288.

Zeiler, Franz Anton 299.
 Zeiler, Jacob 299.
 Zeller, Jacob 319.
 Zick, Januarius 304, 354, 370.
 Zick, Johann 370.
 Zimmermann, Dominicus 298.
 Zocha, Carl Friedrich von 460.
 Zuccali, Enrico 126, 205.
 Zuccali, Gaipare 126.

11



